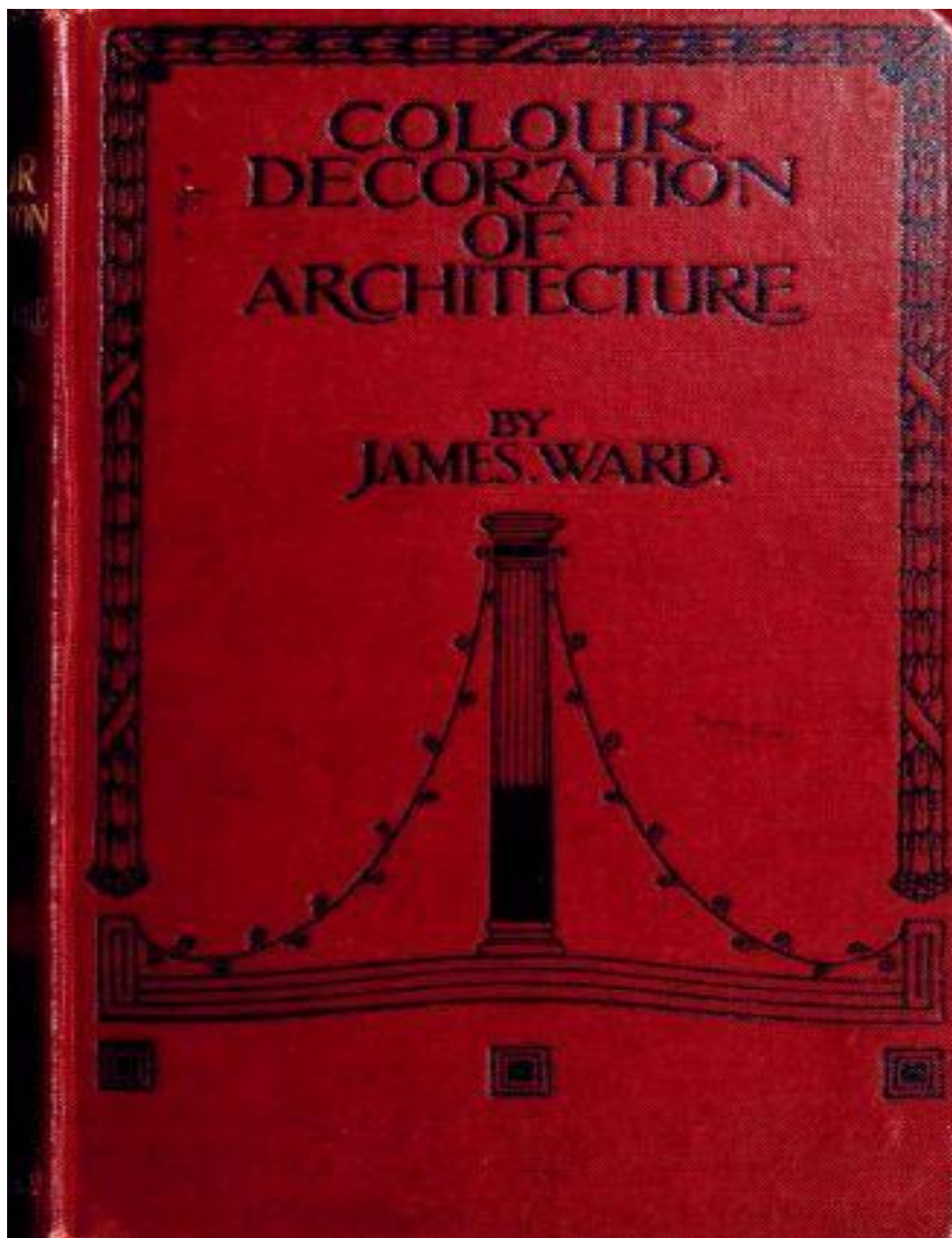


Цветовая отделка архитектуры
Джеймс Уорд



Содержание

ЦВЕТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ

СОДЕРЖАНИЕ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЦВЕТОВАЯ ДЕКОРАЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ

ГЛАВА I ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА II ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТА В АРХИТЕКТУРЕ

ГЛАВА III ДЕКОРАТИВНАЯ ЦВЕТОВАЯ ГАММА ИНТЕРЬЕРОВ

Обработка стен.

Обработка потолков: сводчатых или плоских.

Лепнина.

Карниз.

Фриз.

Обработка деревянных элементов.

ГЛАВА IV ЦВЕТОВАЯ ГАММА ЭКСТЕРЬЕРОВ

ГЛАВА V ИСПОЛЬЗОВАНИЕ И МОДИФИКАЦИЯ ЦВЕТА В ДЕКОРАТИВНОМ
ОФОРМЛЕНИИ

ГЛАВА VI ИТАЛЬЯНСКИЙ ДЕКОР И ОРНАМЕНТ

ГЛАВА VII ЦВЕТНАЯ АРХИТЕКТУРА ВО ФРАНЦИИ

ГЛАВА VIII ЦВЕТОВОЙ ДЕКОР В ГЕРМАНИИ

ГЛАВА IX ЦВЕТОВОЙ ДЕКОР В АНглиИ

УКАЗАТЕЛЬ

ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ

Электронная книга проекта Гутенберга «Цветное оформление архитектуры»

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Цветное оформление архитектуры

Автор: Джеймс Уорд

Дата выпуска: 7 февраля 2019 г. [электронная книга № 58840]

Последнее обновление: 24 января 2021 г.

Язык: английский

Благодарности: Произведено Чаком Грейфом и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, любезно предоставленных The Internet Archive)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ЦВЕТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ» ***

[СОДЕРЖАНИЕ.](#)

[УКАЗАТЕЛЬ](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

(примечание переписчика электронного текста)

ЦВЕТНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ



Фронтиспис.]

ТАБЛИЦА I. ЭСКИЗ ПРОЕКТА ФРЕСКОВОЙ РОСПИСИ СТЕНЫ.

СЛАВА, ВОЗНАГРАЖДАЮЩАЯ ИСКУССТВО И НАУКУ.

ЦВЕТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ

ОБРАБОТКА ЦВЕТА И ДЕКОРАЦИИ ВНУТРЕННИХ И ВНЕШНИХ ПОМЕЩЕНИЙ ЗДАНИЙ.
С ИСТОРИЧЕСКИМИ ЗАМЕТКАМИ О МИСТИКЕ И ПРАКТИКЕ ЦВЕТОВОЙ ДЕКОРАЦИИ В
ИТАЛИИ, ФРАНЦИИ, ГЕРМАНИИ И АНГЛИИ. ДЛЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДЕКОРАТОРАМИ И
СТУДЕНТАМИ

ДЖЕЙМС УОРД

АВТОР КНИГ «ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТА», «ИСТОРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ», «ГАРМОНИЯ И КОНТРАСТ ЦВЕТОВ»,
«ПРОГРЕССИВНЫЙ ДИЗАЙН», «ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ» И ДР.

С ДВЕНАДЦАТЬЮ ЦВЕТНЫМИ ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ И ДВАДЦАТЬЮ ДВУХЦВЕТНЫМИ

НЬЮ-ЙОРК
E. P. DUTTON & COMPANY
681 ПЯТАЯ АВЕНЮ
1914

RICHARD CLAY & SONS, LIMITED,
БРАНСВИК-СТРИТ, СТЭМФОРД-СТРИТ, ЮГО-ВОСТОК,
И БАНГЕЙ, САФФОЛК.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга написана с целью оказать практическую помощь декораторам, студентам и мастерам, которые занимаются практикой и искусством цветового оформления интерьеров и экстерьеров общественных зданий, церквей и частных домов. Я также верю, что она будет полезна всем, кто интересуется оформлением своих собственных домов. Жители наших стран на протяжении последних трех-четырёх сотен лет были настолько не привычны к цветным зданиям, что сформировалось сильное предубеждение против использования цвета в архитектуре, которое сохраняется и по сей день. Хотя мы все любим цвет, очень немногие из нас имеют смелость отстаивать его использование в оформлении зданий. Мы посещаем Италию, Францию, Германию и Восток и восхищаемся множеством красиво украшенных церквей, дворцов, ратуш и других общественных и частных зданий, но уроки, которые мы, возможно, извлекли, теряются для нас, потому что мы возвращаемся в нашу страну, чтобы по-прежнему придерживаться нашего древнего предубеждения против использования цвета, и довольствуемся серостью жизни, унылостью и однообразием наших великих промышленных городов.

Сейчас для многих представителей наших образованных слоев модно много говорить об искусстве и декоре на публичных площадках и высказывать свои художественные взгляды в газетах и журналах, но когда дело доходит до вопроса практического применения их проповедей и писаний, они оказываются не на высоте, их смелость как будто испаряется, поскольку они считают, что просто говоря об искусстве, они уже выполнили свой долг в его продвижении. В XIV

и XV веках в Англии существовала школа живого искусства, а пять или шесть веков назад такая школа была в Ирландии. Не слишком ли много ожидать, что эти золотые века искусства вернутся к нам? Мы надеемся, что нет, но прежде чем это произойдет, искусство должно стать общей мыслью народа, чего в настоящее время едва ли можно сказать.

Я включил в эту работу несколько кратких исторических обзоров цветного декора в Италии, Франции, Германии и Англии, не столько с исторической точки зрения, сколько для того, чтобы предложить декораторам и студентам некоторое представление о стилях, методах и практике рассматриваемого искусства в названных странах, в надежде, что то, что я написал по этим вопросам, окажется полезным для читателей этой книги.

Я хотел бы поблагодарить руководство Музея Виктории и Альберта, Дублинского национального музея, декана собора Св. Албана и г-на Уильяма Дэвидсона, L.R.I.B.A., архитектора из Эдинбурга, за любезное разрешение использовать в этой работе иллюстрации, принадлежащие им.

Дж. Уорд.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТРАНИЦА
<u>ГЛАВА I</u>	
<u>ЦВЕТОВАЯ ОТДЕЛКА АРХИТЕКТУРЫ — ВВЕДЕНИЕ</u>	<u>1</u>
<u>ГЛАВА II</u>	
<u>ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТА В АРХИТЕКТУРЕ</u>	<u>11</u>
<u>ГЛАВА III</u>	
<u>ДЕКОРАТИВНАЯ ОКРАСКА ИНТЕРЬЕРОВ</u>	<u>18</u>
<u>ГЛАВА IV</u>	
<u>ОКРАСКА ЭКСТЕРЬЕРОВ</u>	<u>34</u>
<u>ГЛАВА V</u>	
<u>ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ И МОДИФИКАЦИИ ЦВЕТА В ДЕКОРЕ</u>	<u>44</u>
<u>ГЛАВА VI</u>	
<u>ИТАЛЬЯНСКИЙ ДЕКОР И ОРНАМЕНТ</u>	<u>58</u>
<u>ГЛАВА VII</u>	
<u>ЦВЕТНАЯ АРХИТЕКТУРА ВО ФРАНЦИИ</u>	<u>74</u>
<u>ГЛАВА VIII</u>	

ГЛАВА IX

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ВСТАВКА

*Напротив
страницы*

Фронтиспис

1. Эскиз дизайна настенного украшения фреской. Автор 9
2. Фрески в часовне Святого Петра Мученика, церковь Святого Эусторгио, Милан 10
3. Цветной проект украшения церкви Парк Грин, Маклсфилд. Автор 14
4. Святой Михаил: с картины на родовом экране, церковь Ранворт, Норфолк. Англия, начало XVI века. По акварели У. Дэвидсона. 18
5. Цветной эскиз для украшения ратуши, Маклсфилд. Автор 20
6. Цветовая гамма для украшения комнаты 23
7. Три предложения по цветовым оттенкам для окрашенных стен или обоев в качестве фона для картин в рамках 27
8. Цветовой дизайн для украшения потолка утренней комнаты в Queen's Gate, Лондон. Автор 28
9. Декорированные молдинги: из родовой перегородки, церковь Ранворт, Норфолк. Англия, начало XVI века. Рисунок W. Дэвидсона. 30
10. Цветной эскиз украшения фриза. Автор 33
11. Цветовая гамма для дверей и деревянных изделий 52
12. Мозаичная панель: по эскизу мозаики в соборе Святого Павла в Лондоне: Мелхиседек благословляет Авраама. Автор: сэр У. Б. Ричмонд, К.С.В., R.A. 57
13. Приблизительное изменение некоторых цветов при искусственном освещении 58
14. Модель часовни Святой Екатерины в церкви Святого Маурицио, Милан. Музей Виктории и Альберта 60
15. Мозаичное украшение: церковь Святого Иоанна Латеранского, Рим. Автор: Якопо Торрити. 1287–1292 гг. 61
16. Фрагмент мозаичного орнамента оконного проема: церковь Святого Иоанна Латеранского, Рим 62
17. Итальянский готический декор в церкви Святой Анастасии в

ВЕРОНЕ

<u>18</u>	<u>УКРАШЕНИЕ ЧАСТИ ОДНОЙ ИЗ КОМНАТ ДВОРЦА МАКИАВЕЛЛИ, ФЛОРЕНЦИЯ. ПО МОДЕЛИ ИЗ МУЗЕЯ ВИКТОРИИ И АЛЬБЕРТА</u>	<u>63</u>
<u>19.</u>	<u>ФРАГМЕНТ ЦВЕТНОГО ПОТОЛОЧНОГО УКРАШЕНИЯ РАБОТЫ ДЖУЛИО РОМАНО В ПАЛАЦЦО ВЕККО В МАНТУЕ. XVI ВЕК</u>	<u>65</u>
<u>20.</u>	<u>АРАБЕСКОВЫЕ УКРАШЕНИЯ В ГЕРЦОГСКОМ ДВОРЦЕ, МАНТУЯ. ДЖУЛИО РОМАНО. XVI ВЕК.</u>	<u>68</u>
<u>21</u>	<u>ЦВЕТНОЙ ДЕКОР ЧАСТИ ПОТОЛКА В ВАТИКАНЕ. АВТОР: РАФАЭЛЬ. XVI ВЕК.</u>	<u>71</u>
<u>22</u>	<u>УКРАШЕНИЕ БУДУАРА МАДАМ ДЕ СЕРИЛЛИ, НЫНЕ НАХОДИТСЯ В МУЗЕЕ ВИКТОРИИ И АЛЬБЕРТА. ФРАНЦИЯ, XVIII ВЕК.</u>	<u>76</u>
<u>23</u>	<u>ДРУГАЯ ЧАСТЬ ВЫШЕУПОМЯНУТОГО УКРАШЕНИЯ БУДУАРА</u>	<u>77</u>
<u>24</u>	<u>ЦВЕТНОЕ УКРАШЕНИЕ ПЕРЕКРЕЩИВАЮЩЕГОСЯ СВОДА В ЦЕРКВИ СВ. ЖАКА, ЛЬЕЖ, 1522–1588 ГГ.</u>	<u>100</u>
<u>25</u>	<u>ПРИМЕР ОРНАМЕНТА «ДИАП», ШИРОКО ИСПОЛЬЗОВАВШЕГОСЯ В ИТАЛЬЯНСКОМ, НЕМЕЦКОМ И АНГЛИЙСКОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ XVI ВЕКА</u>	<u>104</u>
<u>26</u>	<u>ПРИМЕР ОРНАМЕНТА «ДИАП», ИСПОЛЬЗУЕМОГО В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ</u>	<u>112</u>
<u>27.</u>	<u>ПРИМЕР ОРНАМЕНТА «ДИАП», ИСПОЛЬЗОВАВШЕГОСЯ В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ</u>	<u>113</u>
<u>28.</u>	<u>СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. ИЗ АЛТАРНОЙ ПЕРЕГОРОДКИ ЦЕРКВИ РАНВОРТ, НОРФОЛК. ПО АКВАРЕЛИ АРХИТЕКТОРА У. ДЭВИДСОНА</u>	<u>121</u>
<u>29.</u>	<u>ДЕКОРИРОВАННЫЕ МОЛДИНГИ, ИЗ АЛТАРНОЙ ПЕРЕГОРОДКИ, ЦЕРКОВЬ МАРШАМ, НОРФОЛК. РИСУНОК В. ДЭВИДСОНА</u>	<u>122</u>
<u>30</u>	<u>ДЕКОРИРОВАННЫЕ МОЛДИНГИ С АЛТАРНОЙ ПЕРЕГОРОДКИ ЦЕРКВИ В КАУСТОНЕ, НОРФОЛК. РИСУНОК В. ДЭВИДСОНА.</u>	<u>123</u>
<u>31</u>	<u>ЧАСТЬ ПОТОЛОЧНОГО УБРАНСТВА, ХОР АББАТСТВА СВ. АЛБАНА</u>	<u>125</u>
<u>32</u>	<u>УКРАШЕНИЕ НА АЛТАРНОЙ ПЕРЕГОРОДКЕ, ЦЕРКОВЬ РАНВОРТ, НОРФОЛК. РИСУНОК В. ДЭВИДСОНА</u>	<u>126</u>
<u>33</u>	<u>ЧАСТЬ УКРАШЕНИЯ КОМНАТЫ, РАНЕЕ НАХОДИВШАЯСЯ В ДОМЕ ШИН, ГРАФСТВО СУРРЕЙ. XVIII ВЕК.</u>	<u>130</u>
<u>34</u>	<u>ЧАСТЬ ДЕКОРА ЛЕСТНИЦЫ В МУЗЕЕ ВИКТОРИИ И АЛЬБЕРТА. АВТОР: Ф. В. МУДИ</u>	<u>131</u>

ЦВЕТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ

ГЛАВА I

ВВЕДЕНИЕ

«Я не могу считать архитектуру в каком-либо смысле совершенной без цвета».

Раскин: *«Семь светильников архитектуры»*.

История искусства во всех своих великих периодах свидетельствует о том, что художники, декораторы и архитекторы испытывали огромное удовольствие от изучения цвета и его выражения в определенных гармоничных пропорциях и компоновках для украшения зданий. Цвет для украшения здания получали с помощью мрамора, металлов, эмалированного кирпича и напольной мозаики, которые можно отнести к постоянным цветам и структурным элементам, или же его наносили, как в живописи, настенной мозаике и витражах. Архитекторы не довольствовались тем, что оставляли свои здания серыми и унылыми, поскольку в такие периоды прошлого ни одно здание не считалось завершенным без окончательного нанесения цветового декора.

Природа, для утешения человечества, сделала большинство своих творений красивыми, одев их в цветные одежды. Птицы, насекомые, камни, драгоценные камни, деревья, цветы и «сорняки с великолепными чертами»; бесчисленные фазы земли, моря и неба с его облаками, когда оно розовое на рассвете, когда освещенное солнцем в полдень, или когда окаймленное золотом и багряным огнем умирающего дня, дают самое ясное доказательство того, что природа радуется как богатым и ярким, так и спокойным схемам цветовой гармонии. Поэтому, если истинное искусство построено на прочной основе природы, цвет не может быть отделен от него, потому что, хотя некоторые бесцветные художественные творения вполне законны, они относятся к категории иллюстраций или являются частью цветных схем декора, поскольку бесцветное искусство, как и бесцветная природа, является почти противоречием в терминах.

Даже побеленная стена, если ее оставить на некоторое время под воздействием погодных условий, в конечном итоге превратится в пеструю поверхность с нежными оттенками или намеками почти всех цветов. Мы также можем проиллюстрировать нелюбовь природы к монотонной однородности тонов, если выберем любой другой цвет, какой бы яркий или насыщенный он ни был, вместо белого. Например, двери и окна дома могут быть окрашены в единый цвет самого яркого и грубого зеленого оттенка, но если оставить их на достаточно длительное время под воздействием погодных условий, этот резкий цвет преобразуется в красивую и пеструю гармонию многочисленных и близко ных оттенков, варьирующихся, возможно, от серого до изумрудного зеленого и павлиньего синего, или, другими словами, резкость и однородность исходного цвета в конечном итоге окислятся и отбелятся, превратившись в цветовую гармонию пестрой красоты.

Исходя из наших знаний об изменениях цвета, вызванных солнечным светом и штормом на наружной покраске и побелке, можно предположить, что в загородном коттедже с белыми стенами двери и другие деревянные элементы, такие как оконные ставни и рамы, должны быть окрашены в яркий и насыщенный зеленый цвет, а оконные рамы — в киноварь. Такой коттедж должен иметь соломенную крышу или, в случае ее отсутствия, красную черепичную крышу. Через несколько месяцев после покраски коттедж утратит всю предполагаемую резкость цвета, которая могла быть у него вначале, и впоследствии будет выглядеть приятно, с приглушенной насыщенностью цвета, которая будет полностью гармонировать с окружающей сельской местностью или пейзажем. Но если коттедж должен иметь шиферную крышу, а его стены из красного кирпича, то двери, оконные ставни и рамы все равно должны быть окрашены в зеленый цвет, слегка склоняющийся к желтому, но оконные рамы должны быть окрашены в белый цвет.

Что касается внешней отделки современных «бетонных» коттеджей и вилл, которые в настоящее время в значительной степени способствуют усугублению серости и мрачности городов и сельской местности, то только добавление инкрустированных мозаичных панелей или плиточного декора, а также самых ярких цветов, которые только можно вообразить, на деревянных элементах поможет разбавить унылую и свинцовую монотонность стен из портландцемента.

Если мы любим видеть цвета в природе и на картинах, почему бы нам не любить видеть красивое, обычное или даже плохо спроектированное здание, украшенное приятными гармоничными цветовыми решениями? Мы вполне готовы услышать ответ современных критиков, а также современных «кубистов», что «искусство является искусством, потому что оно не является природой», что «для художника абсурдно поклоняться или изображать Красоту», или они могут использовать любой другой удобный лозунг, чтобы протестовать против изображения природы в искусстве, будь то в форме или цвете.

Можно задать вопрос: «Почему фасады наших современных зданий практически бесцветны?», когда мы знаем, что в древние времена, в средневековье и в период раннего Возрождения фасады, как и интерьеры всех зданий, были ярко окрашены с помощью натурального мрамора, металлических изделий, плитки, мозаики или расписных украшений. Правда, в наше время было создано много замечательных примеров цветного декора, как внешнего, так и внутреннего, но современные нации все еще очень робко используют цвет, особенно в отношении его применения к внешнему виду зданий. Мы еще не совсем освободились от белого, серого или унылого эффекта, но мы должны быть по крайней мере благодарны за цветные акценты в виде красного кирпича « » и редких красных черепичных крыш современных жилых домов.

Наше отсутствие чувства цвета обычно приписывают пуританству, но до сих пор это в основном ассоциировалось с побелкой интерьеров церквей. Кромвель, или, вернее, его фанатичные последователи, должны ответить за свои действия как иконоборцы, но в то же время следует помнить, что Кромвель был другом художников и покровителем искусств своего времени, и мы, безусловно, обязаны ему за сохранение карикатур Рафаэля, шедевров этого великого художника, которые он спрятал в подвалах Хэмптон-Кортского дворца во время беспорядков Гражданской войны. Однако со времен Кромвеля цветная отделка проникла во многие наши общественные здания, и некоторые здания в Англии были окрашены в цвет тридцать или сорок лет назад; но сегодня, и мы вряд ли можем винить в этом Кромвеля, образно говоря, можно сказать, что по стране прокатывается новая волна белил, уничтожающая цвет, которая теперь стирает прежние усилия наших старых декораторов.

Интерьеры большинства наших общественных зданий, если они не окрашены в белый цвет, обычно имеют неопиcуемый унылый цвет. Чтобы правильно украсить помещение цветом, требуется не только опыт и умение, но и некоторая смелость, но очень обидно, что, несмотря на обилие декоративных художников, большинство наших общественных зданий окрашены в стиле, который мы часто видим в ваннах комнатах (). Белый цвет ванной комнаты, безусловно, имеет свои преимущества. Он выглядит очень чистым, когда только что нанесен, и создает атмосферу большой скромности. Многие люди выступают за белый цвет, потому что, по их мнению, он безопасен, то есть избавляет их от необходимости решать проблему выбора цвета; некоторые музейные власти рекомендуют его, потому что, по их мнению, он является лучшим контрастным фоном для экспонатов и образцов. Люди, связанные с дворцами и бальными залами, предпочитают белый цвет, потому что считают, что на его фоне лучше всего смотрятся дамские платья и придворные униформы, но все эти причины — именно те, которые художник привел бы, чтобы доказать, что белый цвет не является лучшим фоном для музейных экспонатов и не должен использоваться для стен государственного зала заседаний.

Темные или ярко окрашенные предметы в музее выглядят вдвойне темнее на фоне белых стен, так что часто невозможно увидеть красоту их форм или моделирование и цветовую ценность

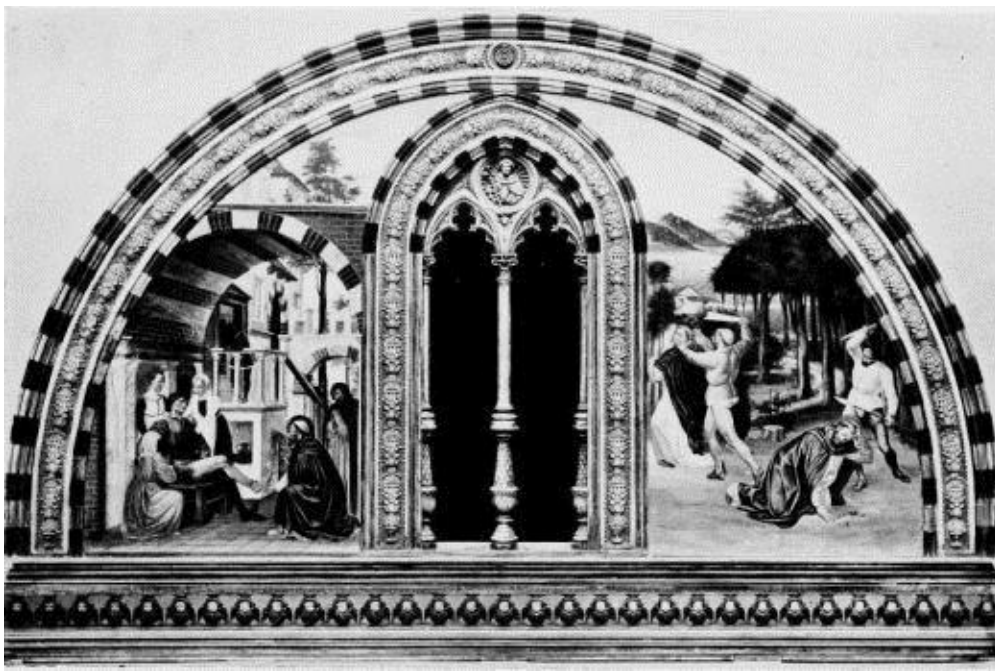
деталей их поверхности, если не подойти к ним вплотную, что иногда невозможно. С другой стороны, стены, окрашенные и декорированные в подходящих тонах, часто придают предметам и экспонатам определенное очарование, подчеркивая их красоту и ценность, а также связывая их с декором, избегая того механического и холодного эффекта изоляции, который многие предметы создают на бесцветных и не декорированных стенах некоторых музеев.

Что касается балльных залов или залов для государственных собраний, то белые стены являются худшим фоном для платьев и униформ, поскольку они создают слишком большой контраст с яркими цветами, а в случае с белыми платьями — вообще никакого контраста.

Очевидно, существует сильное неприятие использования цвета для украшения наших общественных зданий; его избегают, как будто это что-то нечестивое, что-то отчаянно злое, как «алые и пурпурные» наряды нечестивой дамы Вавилона. Однако мы видим, что Всемогущий облек Свое славное творение в тысячи оттенков прекрасных цветов, а с другой стороны, мы обнаруживаем, что природа использует белый цвет очень скупно. Мы, современные люди, однако, живем искусственной жизнью, мы всегда так торопимся, что у нас нет ни времени, ни желания учиться тому, чему мы должны учиться у природы; кроме того, мы более или менее одержимы пуританской гордостью, подобной гордости, которая подражает смирению, поэтому в нашем безразличии к красоте цвета мы ищем спасения в белилах и их обилии.

Однако, возможно, итальянский архитектор Палладио, процветавший в XVI веке, был на самом деле более ответственен за моду на бесцветные здания, чем пуританство, поскольку он был одним из первых, кто считал цвет злом, поскольку он сказал, что «белый цвет был более приемлем для богов», что является абсурдным утверждением, если он верил, что боги ответственны за окраску природы. Можно с уверенностью утверждать, что мода на бесцветные здания зародилась в Европе во времена Палладио, поскольку до этого времени, которое ознаменовало начало упадка Ренессанса, все интерьеры и экстерьеры зданий с самых ранних исторических времен были украшены цветами. Любое древнее здание, имевшее какие-либо архитектурные претензии, было не только окрашено, но и обработано самыми насыщенными и яркими цветами, известными декоратору, и такие цвета применялись в полной мере. В наши дни мы настолько привыкли к отсутствию цвета в архитектуре, что когда мы видим редкий пример богато окрашенного интерьера — окраска экстерьера не входит в вопрос — что, надо признать, бывает нечасто, мы можем быть шокированы его новизной, и хотя мы можем тайно восхищаться смелостью декоратора, нас обвинят в плохом вкусе, если мы осмелимся дать ему наше безоговорочное одобрение.

Как бы мы ни любили цвет, мы, кажется, боимся слишком далеко уходить от белого или очень бледных и нейтральных оттенков в декоре. Мы, кажется, слишком робки или боимся оскорбить палладианский вкус публики. С другой стороны, в вопросе, например, церковного декора, мы чрезвычайно непоследовательны, поскольку мы терпимо относимся к использованию самых смелых цветовых сочетаний в витражах и даже поощряем его, но при этом, как правило, оставляем остальную часть архитектуры бесцветной и холодной, так что в большинстве наших церквей стены и потолки выглядят более холодными и унылыми в контрасте с ярким великолепием их витражей. Большинство наших церквей являются своего рода отражением нынешнего общего вида многих средневековых церквей, с которых было кощунственно соскоблено прежнее убранство с их опор, стен, ребер и сводов, лишив их таким образом прежней красоты и привлекательности.



См. стр. 9.]

[Национальный музей, Дублин.

Иллюстрация 2. Фрески в часовне Святого Петра Мученика, церковь Святого Эусторгио, Милан.

(Из части макета в Национальном музее, Дублин.)

Архитектура — мать искусств и ремесел, и она, безусловно, выглядит счастливее, когда ее сопровождают ее дети, скульптура и живопись, но когда они отсутствуют, ее достоинство не усиливается и не подчеркивается ее печальным выражением одиночества, которое акцентирует холодность ее изоляции.

Мы полагаем, что никто не возражает против моды заполнять церковные окна цветным стеклом; напротив, мы должны быть благодарны за то, что в наше время это напоминание о древней цветовой экспрессии все еще остается с нами, но почему мы проводим границу именно у цветных окон? Почему мы не проявляем больше последовательности и не раскрашиваем остальную часть наших церквей, как внутри, так и снаружи, цветным мрамором, мозаикой или росписью? Учитывая, что мы терпимо относимся к цветному декору витражных окон и восхищаемся им, кажется, нет никаких веских причин, по которым мы не должны использовать панно из цветной мозаики, эмалированной терракоты или плитки, фрески или цветного мрамора в качестве средств цветного декора в церквях, а также витражи. Любой из этих материалов или методов декоративного выражения цвета вполне может быть использован при создании мемориалов в память о наших ушедших друзьях и будет столь же эффективен для этих целей, как и витражи. Но кто когда-нибудь видел или слышал о прекрасной мозаике или фреске, выполненной или нарисованной на стенах церкви в память о ком-то конкретном? Если бы мы приняли и использовали мозаику или фрески в качестве мемориалов умершим, а также витражи, мы по-прежнему выполняли бы благочестивый долг перед нашими ушедшими друзьями и в то же время помогали бы сделать Храм Живого Бога более привлекательным и красивым, добавив необходимую цветовую отделку к стенам церкви.

В церкви в Бирмингеме есть серия самых красивых окон в алтарной части здания, спроектированных Берн-Джонсом, которые великолепны в своей славе пылающих багряных оттенков и являются превосходными примерами композиции и дизайна художника. Однако жаль,

что украшение этой церкви типично для обычного украшения современного Дома молитвы, которое обычно начинается и заканчивается окнами алтаря.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ

III

ДИЗАЙН ДЛЯ УКРАШЕНИЯ ЦЕРКВИ ПАРК ГРИН, МАККЛЕСФИЛД

ГЛАВА II

ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТА В АРХИТЕКТУРЕ

Говорят, что архитектуру можно сравнить с книгой, а скульптура и живопись — это иллюстрации, которые служат для объяснения текста и украшения тома. Однако можно утверждать, что текст письменной книги сам по себе может быть произведением искусства и поэтому не требует никаких пояснительных иллюстраций или украшений. В определенной степени это может быть совершенно верно, но, с другой стороны, книга будет более ценной, более полезной и более полной, а также более красивой, если в ней будет дополнительный интерес в виде хорошо спроектированных и уместных художественных и пояснительных иллюстраций, украшающих текст. И так же, как письменный материал книги не должен рассматриваться как простой фон для иллюстраций и украшений, архитектура не должна проектироваться так, чтобы выглядеть лишь фоном для скульптуры и живописи, поскольку здание является важным элементом, но скульптура, живопись и орнаментальные украшения, безусловно, должны использоваться для объяснения архитектуры, символизации назначения здания, и придания дополнительной привлекательности и красоты конструкции.

Цвет в архитектуре должен использоваться в структурном смысле, то есть он должен использоваться таким образом, чтобы он мог помочь или подтвердить логические и незаменимые особенности здания, которые придают ему существенные качества покоя и стабильности, а цветовые оттенки, если они разумно подобраны и применены, позволят с первого взгляда объяснить различные формы, особенности, разделы и подразделы архитектуры быстрее и лучше, чем это можно было бы надеяться, например, в бесцветном или не украшенном здании. Поэтому в рассеянном и несколько затемненном свете интерьеров правильное применение цвета имеет неоценимое значение, поскольку помогает раскрыть структурные линии, профиль лепнины и пропорции архитектуры.

Вполне возможно украсить интерьеры в цветовых схемах строгой и крайней простоты, в деликатности, в блеске или в богатой и полноразнообразной роскоши, в соответствии с характером и назначением здания, при условии, что мы не нарушаем его основное качество — спокойствие. Для того чтобы обеспечить и сохранить этот важный атрибут хорошей архитектуры, очевидно, что ни скульптурные, ни цветные украшения не должны появляться в отдельных местах интерьеров; они не должны быть разбросаны или нанесены здесь и там на стены, потолки, колонны, лепнину или другие места, а должны выступать как неотъемлемые и составные части естественного роста широкой декоративной схемы. Из этого не следует, что определенные части здания, такие как потолок, фриз, капители колонн и алтарь или святилище церкви, не должны быть более почетными, чем другие части здания, благодаря более богатому применению цвета и орнамента, но вывод заключается в том, что последние также должны быть разумно обработаны цветом и декором, в подчиненном порядке, чтобы они способствовали постепенному переходу к более богатому убранству более почетных и заметных частей и таким образом стали незаменимыми факторами, способствующими единству всей схемы декора.

Цветная отделка, которая применяется только здесь и там в интерьере здания, создает пятнистый эффект, который чаще всего является бесполезным и искусственным. Что касается украшения церквей, то в нашей стране в настоящее время более или менее принято украшать алтарь церкви богатой резьбой, витражами и яркими орнаментами, а остальную часть интерьера оставлять простой и бесцветной. Однако мы можем быть благодарны за то, что всеобщее увлечение цветом, одна из тех вещей, которые мы «давно любили и на время утратили», теперь проявляется в современную эпоху после столетий отсутствия и выражается робко и в отдельных местах, но, возможно, со временем оно снова будет медленно распространяться, и давайте надеяться, что от одного конца здания к другому.

Мы должны признать, что тонкое чувство цвета — это природный дар, такой же, как тонкое восприятие формы и пропорций или тонкое ухо к музыке, но любовь ко всему этому может быть вдохновлена в нас творчеством и учением великих мастеров прошлых веков, а любовь к цвету — учением природы и великих школ живописи и декоративного искусства. О том, что в XIV и XV веках в Англии был золотой век декоративной живописи, мы знаем по сохранившимся фрагментам цвета и украшений на родовых экранах и других частях наших старых церквей, и хотя настенные украшения почти исчезли, примеры живописи, которые все еще сохранились на некоторых из этих старых деревянных изделий, ясно свидетельствуют о важности английской школы живописи упомянутого периода.

Нам больше повезло, поскольку у нас сохранились некоторые из лучших в мире витражей, которые были спроектированы и установлены в средневековье и в начале эпохи Возрождения в Англии, и эти богатые и великолепные «драгоценности в серебряной оправе» являются еще одним доказательством глубокого увлечения наших ранних английских декораторов и ремесленников созданием изысканных и красивых цветов.

Многие люди высмеивают цветовую гамму средневековья как не гармоничную и варварскую. Такие абсурдные представления об использовании цвета старыми декораторами, возможно, проистекают из знания о том, что в древние времена палитра художника ограничивалась тремя или четырьмя цветами, помимо черного и белого, и что эти цвета, такие как красный, синий, зеленый и желтый, применялись в декоре в полной силе, как, несомненно, и было обычно. Но следует помнить, что, какими бы грубыми ни были цвета, именно их расположение, количество и пропорции по отношению к площади поверхности в схеме декорации создают или портят гармонию, а не их индивидуальная сила, чистота или грубость. Ранние декораторы почти никогда не использовали сломанные тона или полутона в своих цветовых композициях, и, возможно, это в значительной степени объясняет ошибочные взгляды, которые некоторые придерживаются в отношении декоративной расцветки средневековья. Конечно, в разбитых тонах, которые очень популярны в современном декоре, есть большая красота, но гармонизировать такие разбитые тона и оттенки не составляет большого труда. Более сложной задачей является гармонизация цветовой гаммы с полной силой оттенков, что является задачей для великого колориста; но мы знаем, что это часто успешно делалось во все лучшие периоды искусства, и, безусловно, это делали старые декораторы средневековья в живописи, мозаике, эмалях и витражах, несмотря на ограниченность своей палитры, или, скажем, благодаря ей?



Напротив стр. 14.]

[По акварели У. Дэвидсона.

Иллюстрация 4. — Святой Михаил.

(По картине на иконостасе церкви в Ранворте: Англия, начало XVI века.)

Во все великие периоды искусства, безусловно, существовало глубокое увлечение цветом. Некоторым из нас трудно поверить, что Парфенон и другие греческие храмы, а также все наши старинные соборы когда-то были ярко раскрашены, но это действительно было так вскоре после их постройки. Современное предубеждение против использования цвета в архитектуре возникло примерно в то же время, когда скульптура, как и живопись, стала самостоятельным видом искусства, что произошло примерно в начале упадка Ренессанса, в конце XVI века.

Архитектор, скульптор и художник должны совещаться друг с другом и, по возможности, работать в гармонии друг с другом, чтобы при строительстве собора, церкви, мэрии или любого другого общественного здания полная схема готового декора была сформулирована на этапе разработки планов. В любом случае, архитектор должен всегда определять и помнить о стиле и характере последующего цветового эффекта и декора, и проектировать свое здание в соответствии с такими заранее сформированными идеями. Это был бы идеальный способ планирования здания после четкого определения его назначения, но, к сожалению, мы знаем, что случаи, когда архитектор может это сделать или доживает до реализации своих идей, редки. Мы могли бы указать один примечательный пример современной работы, в которой оригинальные идеи архитектора по отделке в настоящее время реализуются, а именно новый собор в Вестминстере ().

При проектировании этого важного здания архитектор очень тщательно продумал методы и характер цветовой отделки, и интересно и приятно видеть, что отделка кирпичной оболочки здания, включая главные стены, часовню, крипту и святилище, в настоящее время выполняется с использованием цветной мраморной облицовки и великолепных мозаик, которые он предусмотрел в своем первоначальном проекте.

ГЛАВА III

ДЕКОРАТИВНАЯ ОКРАСКА ИНТЕРЬЕРОВ

При оформлении любого здания в цвете, очевидно, следует уделять внимание подчеркиванию, а не затушевыванию структурных особенностей, но когда здание не имеет таких особенностей или они очень слабо выражены, обязанностью декоратора является в некоторой степени восполнить этот недостаток, например, разделив большие однотонные поверхности на панели, фриз, цоколи, тимпаны или другие подразделения с помощью окрашенных полос и линий, которые могут заменить лепнину, но эти окрашенные полосы и филеты должны быть плоскими, а не имитировать рельефную лепнину. Эти окантовочные полосы вокруг панелей или больших подразделений стен и потолков в некоторых случаях могут быть украшены простыми повторяющимися орнаментальными узорами, а в других, при необходимости, оставлены однотонными. Однако, если в интерьере уже имеются некоторые постоянные конструктивные элементы, такие как мраморные колонны и антаблементы или деревянные изделия из дуба или красного дерева и т. д., уже имеющиеся в интерьере и чьи естественные поверхности должны быть сохранены, то из этого следует, что декоратор должен не только согласовать свою цветовую схему с естественным цветом этих постоянных конструктивных элементов, но и модифицировать свою цветовую гамму таким образом, чтобы она ни в коей мере не перекрывала цвет постоянного материала и не ослабляла внешний вид его конструктивного характера. С другой стороны, следует с большой осторожностью использовать только те оттенки цветов, которые не позволят этим постоянным архитектурным элементам выглядеть чрезмерно изолированными в здании.



ПЛАСТИНА

V

ПРОЕКТ ОФОРМЛЕНИЯ МЭРИИ ГОРОДА МАККЛЕСФИЛД

Независимо от того, какая цветовая гамма используется в здании, необходимо строго соблюдать соотношение между всеми крупными и мелкими элементами. Цвета мелких элементов можно рассматривать как своего рода эхо цветов крупных элементов в более приглушенных тонах, но не настолько приглушенных, чтобы создавать резкий контраст. Каждая деталь

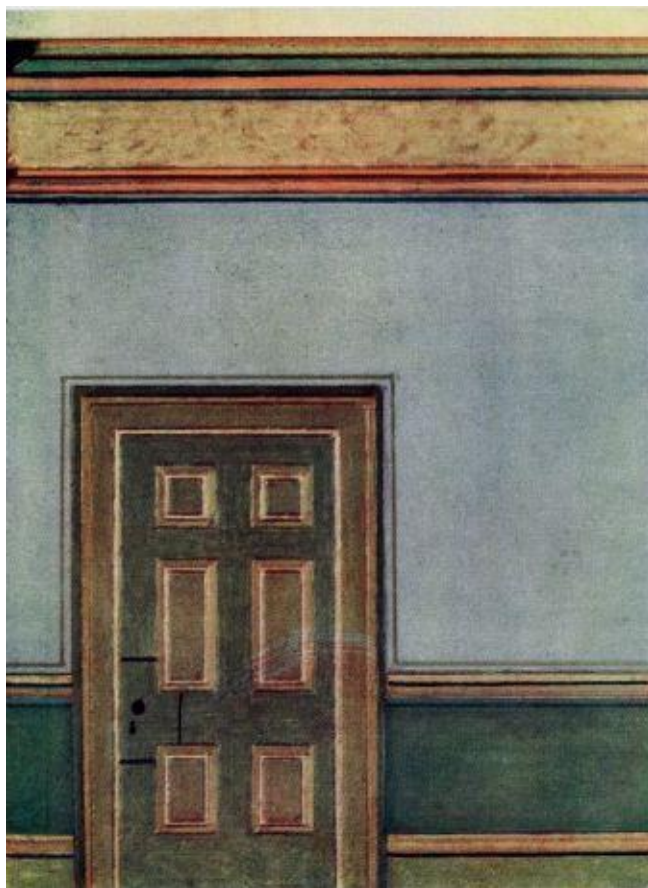
архитектуры, большая или маленькая, должна быть четко определена и сбалансирована в цветовой гармонии (), чтобы общий эффект не вызывал резких контрастов или диссонансов, и все детали могли способствовать сохранению необходимой широты подхода.

Основной или широкий контраст в цветовой гамме должен быть между структурными и неструктурными частями, или активными частями, такими как колонны, опоры, ребра и карнизы, и инертными поверхностями, такими как панели, потолки, стены, своды и тимпаны. Более интенсивные и выразительные цветовые рельефы следует использовать на отдельных частях структурных форм, если они еще не имеют естественного цвета материалов, чтобы объединить их, придать им энергичное выражение жизни и подчеркнуть их важность в здании.

ОБРАБОТКА СТЕН.

Ни одна часть здания не поддается более разнообразной обработке в плане цвета и декора, чем основные стены интерьера, и это разнообразие зависит от характера, архитектурного стиля и назначения здания. Очевидно, что стены церкви, театра, концертного зала или актового зала и частного дома не могут быть обработаны одинаково, хотя это часто и делается. Также интерьер, такой как общественный зал или дворец, который может иметь такие архитектурные особенности, как колонны, пилястры и хорошо заметные панели из мрамора, камня или дерева, не может быть обработан таким же образом, как стены комнаты, которая может быть лишена каких-либо архитектурных особенностей.

Кроме того, прежде чем приступить к планированию цвета или декора стен, мы должны учесть, будут ли они частично покрыты картинами в рамках, или же будут окрашены большие поверхности, на которых ничего не будет размещено или повешено, или же большие поверхности уже разделены на панели, или же на стене будет плинтус и фриз, есть ли уже занавеси или шторы определенного цвета, а также ковры и мебель. Возможно, нам также придется решить, будет ли окраска стен гармоничной аналогией или близкими цветовыми тонами в соответствии с вышеуказанными предметами в комнате — это будет самый простой и безопасный метод цветового оформления стен — или же это будет гармония контрастных цветов, что представляет собой более сложную задачу, но при правильном выполнении будет более эффективным и интересным.



ПЛАСТИНА

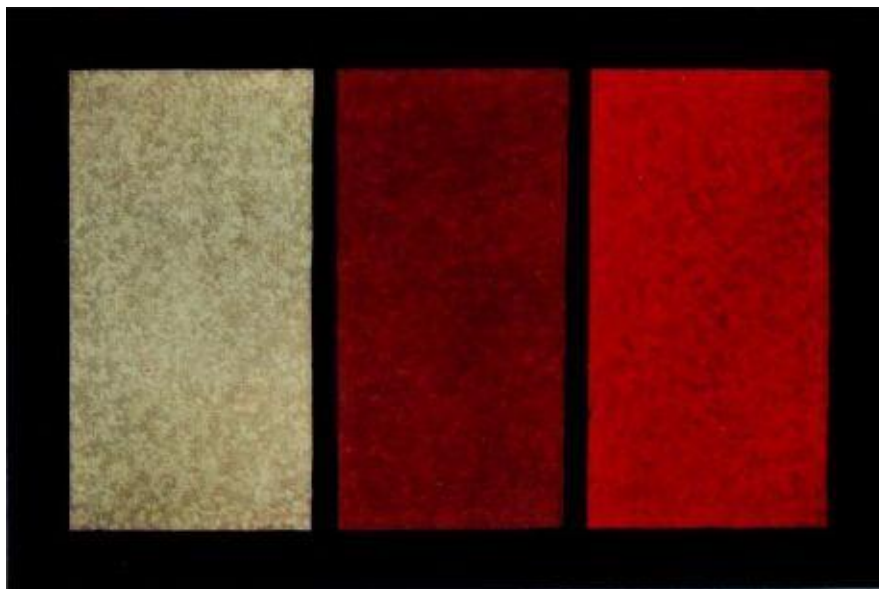
VI

ЦВЕТОВАЯ ГАРМОНИЯ В КОМНАТЕ

Есть еще два вопроса, касающиеся цветовой гаммы стен, или, скорее, общей цветовой гаммы интерьера, которые мы могли бы рассмотреть для полноты картины, хотя они не имеют большого значения и, безусловно, не столь важны, как считают некоторые дизайнеры. Нам говорят, что перед тем, как приступить к окраске комнаты, мы должны задать себе вопрос: «Каков ее вид?» и «Будет ли комната использоваться в основном днем или ночью?» Эти вопросы кажутся вполне логичными, но в ответ мы могли бы сказать, что, что касается ориентации комнаты, какое значение имеет то, гармонирует ли цветовая гамма в холодных или теплых тонах, светлых или темных, если мы все равно добиваемся гармонии? Кроме того, в наших странах, где так мало дней с длительным солнечным светом, действительно ли так важно оформлять комнату с южной ориентацией иначе, чем комнату с северной ориентацией? Величайшие декораторы лучших эпох, похоже, никогда особо не беспокоились об ориентации. Их больше интересовало создание хорошего декора и планирование красивых цветовых схем. Что касается декора и цветовой гаммы комнаты для дневного или ночного использования, то можно сразу сказать, что, если не считать интерьеров театров, в общественных или частных зданиях и резиденциях практически нет комнат, которые не используются и днем, и ночью, поэтому мы можем смело игнорировать проблему цветовой гаммы, которая будет рассматриваться при искусственном освещении, поскольку в девяти случаях из десяти обычные интерьеры видны и обычные комнаты используются как днем, так и ночью. Поэтому лучше всего подобрать цветовую гамму так, чтобы она гармонично смотрелась при дневном свете, и такая расцветка не сильно пострадает при искусственном освещении, при условии, что комната хорошо освещена электрическими или газовыми лампами накаливания и не находится в состоянии слабого освещения или полумрака.

Позже мы скажем несколько слов об изменениях, которые претерпевают некоторые цвета при освещении искусственным светом. (Иллюстрация [13.](#))

Мы предлагаем несколько рекомендаций по общей цветовой гамме стен в комнатах обычного жилого дома или в общественных зданиях, а именно: если выбрана красная гамма, то она должна быть насыщенно-розовой, слегка разбавленной или оттененной очень небольшим количеством синего и желтого; если цвет должен быть желтоватым, он должен быть бледным и золотистым, склоняющимся к светло-коричневому; если синий, он должен быть бледно-зеленовато-синим или любого оттенка между ним и сероватым ультрамарином; глубокий синий тон никогда не следует использовать для больших поверхностей стен.



ПЛАСТИНА

VII

ТРИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЦВЕТОВ ДЛЯ ОКРАШИВАНИЯ СТЕН ИЛИ ОБОЕВ В КАЧЕСТВЕ ФОНА ДЛЯ РАМОК С КАРТИНАМИ

Если зеленые цвета будут использоваться на больших площадях, то светлые оттенки должны быть более чистыми, чем темные; последние должны быть менее чистыми и более серыми, чтобы избежать резкости оттенка.

Эти рекомендации применимы как к цветам окрашенных стен, так и к оттенкам обоев, если последние используются в качестве настенного покрытия. Большие поверхности стен, окрашенные в один оттенок, обычно выглядят сухо и неинтересно; чтобы этого избежать и в то же время придать стене эффект однотонной окраски, на поверхность, окрашенную в выбранный цвет, следует нанести еще один тонкий слой оттенка, немного светлее или темнее предыдущего покрытия, нанеся его точечно поверх последнего, либо нанести тонкий слой другого оттенка кистью и сразу же после нанесения частично стереть его чистой тряпкой. Эта операция придаст поверхности стены слегка пятнистый и живой вид и устраним мертвую и монотонную однородность, которая обычно наблюдается на окрашенных стенах, когда работа выполняется более твердыми и плоскими методами. (См. иллюстрацию 7.)

В качестве предложений по цветовой гамме мы приводим три примера на илл. 7, которые, по нашему мнению, подходят в качестве фоновых оттенков для стен комнат, на которых будут висеть картины. Любой из этих цветов может быть использован на стенах картинной галереи или в комнатах, где висят картины в золотых или черных рамах, как для цветовых оттенков краски, если она используется, так и для оттенков обоев, но по нашему мнению, коричневатый оттенок (средняя иллюстрация) будет в целом наиболее удовлетворительным из трех. Если стены будут

окрашены, их следует отделять точечным способом, как описано выше, но если используются обои, точечный эффект можно получить с помощью очень мелкого одноцветного, более светлого или более темного узора, либо с помощью какого-либо другого метода наложения линий или точек на красном, коричневом или серо-зеленом фоне.

ОБРАБОТКА ПОТОЛКОВ: СВОДЧАТЫХ ИЛИ ПЛОСКИХ.

При декорировании изогнутых поверхностей, таких как сводчатые потолки, купола или полукупола апсиды, когда они не разделены на секции лепниной или арковыми сводами, чрезвычайно трудно сохранить правильный вид их секций или поверхностей, особенно когда они обрабатываются живописным способом, или с помощью узора, или сплошного орнамента. В таких случаях необходимо, как это было принято у большинства старых мозаичистов и фресковых художников, разделить эти сводчатые или куполообразные потолки на пропорциональные части, идущие в вертикальном или горизонтальном направлении, с помощью полос или линий, тем самым обеспечивая необходимую замену лепнины или рельефных разделительных линий. Даже если эти полосы и линии были бы опущены, а украшение было бы спроектировано в виде серии горизонтальных, вертикальных или арочных разделений, образующих ряды фигур или орнаментов, схема украшения приобрела бы вид конструктивной стабильности, что позволило бы избежать любой путаницы в отношении истинного сечения сводчатой поверхности.

Когда необходимо украсить потолок большого зала или церкви, независимо от того, является ли поверхность плоской или изогнутой, обычно необходимо вставлять полосу цвета, либо однотонную, либо с узором, между карнизом, ребрами или арковыми сводами и полем или панелью, чтобы смягчить резкий переход между этими элементами и создать художественное единство между цветом панели и цветом карниза под плоским потолком или между ребрами и сводчатой поверхностью соответственно.

Потолки интерьеров, будь то плоские или сводчатые, представляют собой прекрасную площадь для цвета и декора. Наибольшее внимание им уделяли художники итальянского Возрождения. Даже когда остальные части интерьера были простыми или почти без украшений, потолок почти никогда не оставался без внимания. (Иллюстрация [21](#).) Некоторые из лучших произведений итальянского искусства находятся на потолках церквей и дворцов. Например, шедевром живописи Микеланджело был потолок Сикстинской капеллы; есть также потолочные украшения Рафаэля в Станцах Ватикана; богато расписанные потолки Пинтуриккио в апартаментах Борджиа, а также его работы в «Sala Piccolomini» в Сиене, в хоре церкви Санта-Мария-дель-Пополо в Риме, в церкви Санта-Мария-Маджоре в Спелло и в капелле « » в Sala di Cambio в Перудже, где он работал вместе с Перуджино. Многие важные украшения потолков были написаны учениками Рафаэля, Джулио Романо, Перино дель Вага и Джованни да Удине, во дворцах в Мантуе, Вилла Мадама, некоторые в Венеции и Генуе, другие в Ватикане и в Кастель Анджело в Риме и т. д. Есть также потолок с изысканной обшивкой, на котором фигуральные сюжеты чередуются с арабесками в капелле Палаццо Веккьо во Флоренции, написанный Ридольфо Гирландайо. Потолки более позднего периода, с тяжелыми лепными украшениями и орнаментами, существуют в церквях и дворцах Венеции и других местах, которые были расписаны живописными сюжетами Паоло Веронезе и Тинторетто. Список итальянских расписных потолков был бы практически бесконечным, и мы упомянули лишь некоторые из них, чтобы подчеркнуть важность, придаваемую в Италии украшению потолков. Итальянские потолки обычно были лепными и делились на серию панелей ромбовидной, квадратной, прямоугольной и круглой формы, а там, где не было рельефных лепных украшений, декоратор заменял их полосами и очерчивающими линиями, а в некоторых случаях даже имитированными лепными украшениями в цвете, а иногда и низким рельефным лепным украшением. Большинство потолков были окрашены в самые яркие оттенки, а золото также широко использовалось не только для подчеркивания выступающих частей лепнины и резных украшений, но и часто в качестве фона для живописных работ и орнаментальных узоров. Золотые фоны в большинстве случаев были слегка тонированы глазурью

теплого прозрачного коричневого цвета или обработаны тонким сетчатым узором из перекрещивающихся линий, чтобы обогатить и одновременно смягчить сырой блеск золота. Еще одним эффективным способом использования золота было частое применение золотых звезд и точек на ярко-красном или синем фоне. Обычно это делалось в тех случаях, когда золото использовалось в полосах или в орнаменте на полосах, окружавших панели с ярким фоном.



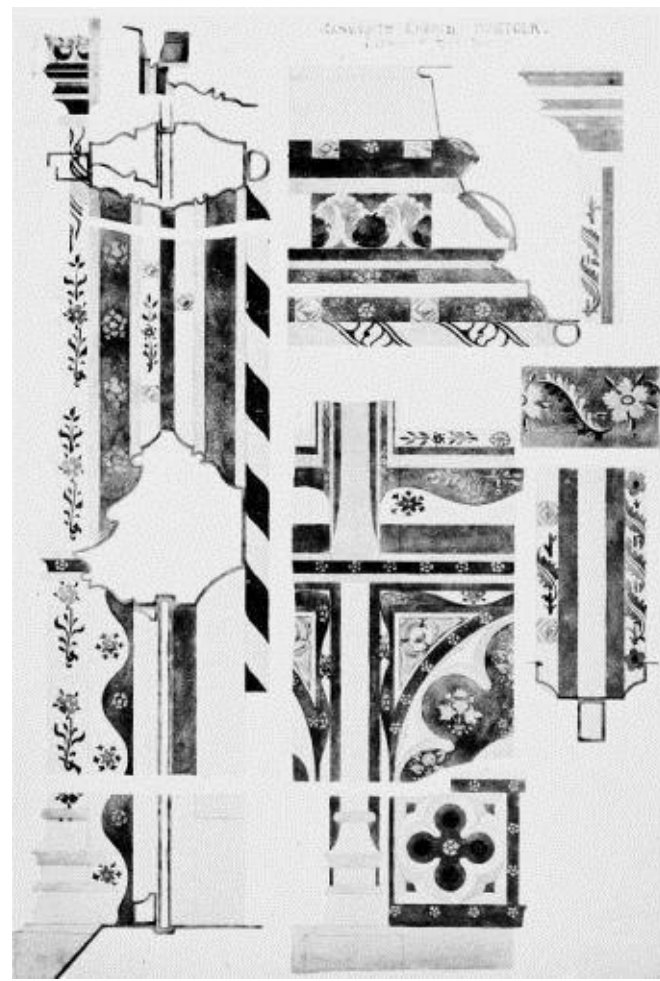
ПЛАСТИНА VIII

ДИЗАЙН ДЛЯ УКРАШЕНИЯ ПОТОЛКА УТРЕННЕЙ СТАЙНИ В КВИНС-ГЕЙТ, ЛОНДОН

Если кому-то будет позволено критиковать великолепные итальянские расписные потолки, то можно было бы отметить, что, вообще говоря, насыщенная и глубокая окраска во многих случаях была слишком темной, что часто создавало эффект занижения в этой архитектурной особенности помещения, особенно в тех случаях, когда потолок был лишь средней высоты. Только очень высокие потолки можно безопасно окрашивать в насыщенные и умеренно темные тона, и по мере того, как потолок становится низким, окраска должна иметь тенденцию к более светлому оттенку. Наибольший вес или интенсивность цвета на плоском потолке следует сохранять в углах и возле карниза. Это поможет придать центру более рельефный вид или, по крайней мере, эффективно определит более идеальную ровность поверхности, поскольку все плоские потолки имеют тенденцию казаться ниже в центре, чем по бокам. Общая цветовая гамма потолка должна быть составлена с должным учетом равномерного распределения не только цветовых значений, но и оттенков и тоналностей, и, если используется золото, необходимо уделять большое внимание тому, чтобы оно также было равномерно распределено, чтобы предотвратить появление пятен, которые могли бы быть вызваны неравномерностью его нанесения; короче говоря, необходимо поддерживать идеальный баланс цветов и золота соответственно, хотя может и не быть необходимости в механической симметрии ни в окраске, ни в орнаменте, ни в заполнении панелей, ни в других элементах.

Молдинги.

Одной из наиболее отличительных характеристик архитектурных стилей являются молдинги, причем настолько, что здание без молдингов почти, если не полностью, лишено архитектурной выразительности; его можно классифицировать как сооружение, но вряд ли как настоящую архитектуру из-за стиля, и даже дата постройки здания часто может определяться только дизайном его молдингов. Рескин сказал: “Никогда не придавайте лепнине отдельных цветов”, но он добавляет, что “он знает, что это ересь”. Он прав, если имеет в виду, что отдельные элементы группы лепнины не должны быть “выбраны” слишком четкими или отдельными цветами. Чего следует избегать, так это возможной опасности слишком сильного отделения их друг от друга. Контрастные цвета следует использовать умеренно и только для того, чтобы отличать более крупные элементы конструкции от элементов меньшего размера. Требуется только простое объяснение их контуров, а не какое-либо проявление отстраненности. Как правило, чем многочисленнее и сложнее группа молдингов, тем меньше контраста требуется в их цветовой обработке. Но, с другой стороны, если хорошо сбалансированная цветовая гармония достигается путем окрашивания группы лепнины в отдельные цвета, при условии, что нет видимости разделения, и что обеспечивается эффект гармоничного единства цвета как ведущего мотива, тогда мы должны сказать, что такое особое отношение было бы оправдано. Есть много примеров, когда группы лепнины были окрашены в ярко контрастирующие цвета, в работах пятнадцатого и шестнадцатого веков, которые являются примерами успешной окраски.



Лицом к лицу, стр. 28.]

[С рисунка У. Дэвидсона.

КАРНИЗ.

Карниз в обычной комнате следует окрашивать как часть стены, а не как часть потолка, поскольку карниз является венцом стены, а не частью потолка. Ценность карниза в комнате, как архитектурного элемента, заключается в смягчении резкой разделительной линии между потолком и стеной, но этот эффект разрушается, если карниз оставить белым или раскрасить, как потолок, а не окрасить в цвет, чтобы показать, что он принадлежит стене. Как правило, глубокие и углубленные углубления в карнизе должны быть окрашены достаточно ярко, поскольку слабые оттенки теряются или становятся серыми, когда они находятся в тени, но большие пространства, такие как закрытые углубления, которые хорошо освещены, не следует окрашивать так сильно. Выступающие края и скругления карнизов должны быть либо светлого цвета, либо позолоченными.

ФРИЗ.

Фриз общественного зала, зала собраний или комнаты в обычном доме - это архитектурная особенность, которая всегда создает прекрасное поле для цвета и украшения, как в скульптуре, так и в живописи. В самые ранние и во все великие периоды искусства фриз был той частью здания, которая получила наиболее богатую обработку. Лучшее искусство народов древней Месопотамии было расточено на цветных эмалевых фризах, и главной славой Парфенона был его скульптурный фриз. Оформление, будь то графическое или орнаментальное, допускает большую проработку дизайна и более богатое применение цвета, чем любая другая часть помещения. (Фото [10](#).) Если интерьер украшен фризами, нет необходимости в большом количестве цветов или украшений на потолке. При окрашивании карнизов поверх фриза чрезвычайно важно, чтобы доминирующие цвета фриза "перекликались" с некоторыми элементами карниза.

Фриз представляет большую архитектурную ценность в комнате, чем дадо, поскольку его самого по себе достаточно, чтобы придать помещению архитектурный вид; но если есть дадо, то оно, очевидно, должно быть окрашено несколько темнее стен, будь то дерево или только окрашенный элемент, а его лепнина или "поручень для стула" должны быть окрашены так, чтобы гармонировать с дадо, потому что это также корона или карниз этого элемента.



ДИЗАЙН ДЛЯ ОФОРМЛЕНИЯ ФРИЗА

Что касается спорного вопроса об имитации рельефной лепнины и других архитектурных элементов на расписных стенах и потолках, есть много прецедентов для этого, о некоторых из которых мы поговорим далее, но это может быть успешно сделано только тогда, когда декоратор хорошо разбирается в архитектуре и точно знает, что делать, как Микель Анджело, когда он разделил гладкую поверхность потолка Сикстинской капеллы на панели и ниши с помощью имитирующих структурных форм и лепнины, чтобы отделать и заключить в себе свою великолепную серию росписей на сюжеты из Священных Писаний, пророков и сивилл. Имитация архитектурных особенностей в нарисованных светотенях может быть нелогичной, но когда великий художник делает такие вещи, мы обязаны принимать их без особой критики, как мы принимаем работу великого поэта, создающего свою собственную грамматику.

ОБРАБОТКА ИЗДЕЛИЙ ИЗ ДЕРЕВА.

Вопрос о том, красить в цвет изделия из дерева, такие как двери, оконные рамы и деревянные панели в интерьерах, или оставить их в естественном цвете дерева, зависит главным образом от сорта древесины, используемой при их изготовлении. Было бы неправильно, например, рекомендовать окрашивать более ценные породы дерева, такие как дуб, красное дерево, грецкий орех, черное дерево или любые редкие породы дерева, каким-либо иным способом, кроме того, который углублял бы или делал богаче естественный тон материала путем нанесения лака, причем такого лака, который только подчеркивал бы естественную красоту дерева, но не создавал ничего похожего на полированную поверхность. В таких случаях было бы лучше принять естественный цвет такого дерева и подобрать цвет стен и потолка так, чтобы он гармонировал с цветом деревянных изделий, особенно если в дополнение к дверному и оконному обрамлению в комнате было значительное количество деревянных панелей.

Однако в средневековые и более ранние периоды, будь то в церквях, дворцах или в небольших домах, даже более ценные породы дерева, особенно дуб, всегда окрашивались и декорировались в определенные цвета. Естественный цвет или редкость ценных пород дерева, как правило, не мешали окрашивать их так же, как и другие части зданий. Деревянные потолки и ширмы в романском и готическом стиле, хотя и были изготовлены из дуба или других твердых пород дерева, неизменно окрашивались в цвет и частично покрывались позолотой.

Самым простым и, возможно, более удовлетворительным способом цветовой обработки деревянных изделий в обычной комнате было бы использование выбранных тонов цвета, который присутствует на больших пространствах стен, но каким бы ни был оттенок, который может быть использован для деревянных изделий, он должен состоять из двух или трех оттенков выбранного цвета, образуя гармонию тесно связанных тонов. (Смотрите таблицы [6](#) и [11](#).) В некоторых случаях цветовые решения по дереву могут отличаться от цвета стен, например, в тех случаях, когда используется деревянная обшивка или деревянные панели, но когда двери или окна выделяются на больших пространствах стен, наиболее приемлемым способом их цветовой обработки является окрашивание в аналогичные тона цвета стен. Если позолота присутствует на фризе или лепнине карниза, то скругления или более мелкие элементы дверных рам и лепнины панелей также должны быть позолочены.

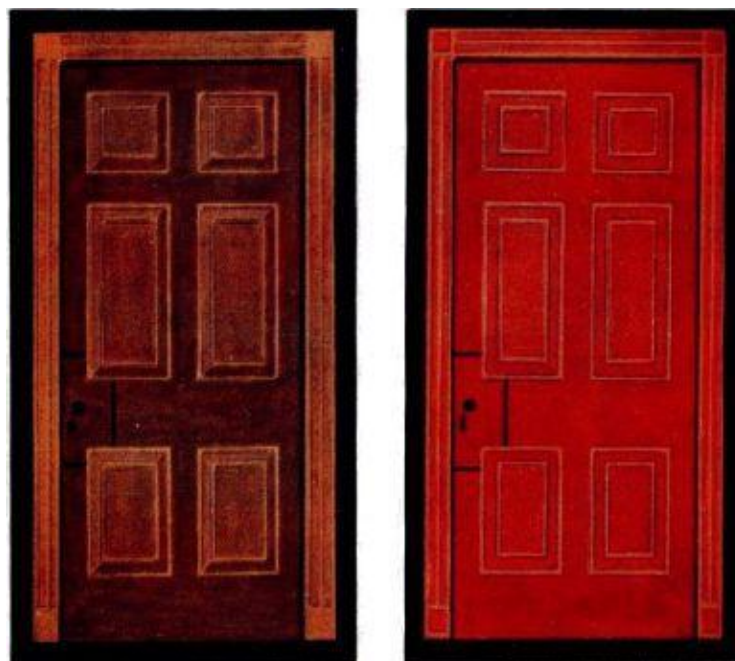


ФОТО XI

ЦВЕТОВЫЕ РЕШЕНИЯ ДЛЯ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ДЕРЕВА

ГЛАВА IV

ОКРАСКА ЭКСТЕРЬЕРОВ

Т Окразка экстерьеров важных зданий должна, по возможности, осуществляться за счет использования конструкционных материалов, таких как камень, мрамор, гранит и цветная терракота, в сочетании с панелями, фризами и т.д., эмалированной плиткой или мозаикой, и даже в случае менее претенциозных зданий многое можно сделать обычной покраской. Оштукатуренные фасады, однако, не обязательно должны быть окрашены в однородный цвет камня. Камень и мягкие кирпичи чернеют в городах, но твердые кирпичи сохраняют свой цвет гораздо лучше. Хорошо отполированные материалы, такие как гранит или мрамор, плохо сочетаются с фритстоуном из-за резкого контраста между полированными и матовыми поверхностями; кроме того, любая хорошо отполированная поверхность отражает свет таким образом, что на вид форма часто видоизменяется. Гранит, отполированный наждачной бумагой, придает ему естественный цвет без образования глазури, и поэтому лучше подходит для использования на открытом воздухе. Бронзовая обшивка дверей и бронзовые оконные рамы, если они не слишком темного тона, хорошо сочетаются со зданием из серого гранита, а когда в таком здании есть мозаичные панели или цветной мрамор, например “opus Sectile”, цветовая гамма получается очень эффектной. Эти материалы в настоящее время широко используются в некоторых важных зданиях в континентальных городах.

При использовании цветных шариков наилучшие эффекты, как правило, достигаются при совместном использовании только двух видов или только одного цвета с белым, например черно-белого, красно-белого, зелено-белого или фиолетово-белого. Лучшие ранние итальянские мраморные алтари, кафедры и монументы обычно соответствуют одному из этих простых цветовых решений. Основные части этих работ выполнены из белого мрамора, а для колонн, пиластр, фризов и панелей у оснований и фронтонов используется мрамор только одного цвета. Можно отметить, что белый мрамор этих памятников имеет желтоватый оттенок, а черный - несколько зеленоватый, что создает эффект мягкости и сочности. В Палермо и Неаполе есть много мраморных работ позднего Возрождения и нового времени, в которые инкрустированы цветочные арабески из мрамора различных цветов, таких как черный, коричневый, оранжевый и красный, все в сочетании, большая часть которых неудовлетворительна, поскольку ей не хватает покоя из-за резкости контрастных цветов.

Заметное исключение из правил использования двух, максимум трех видов мрамора в сочетании можно увидеть в великолепных напольных покрытиях “opus Александринум” и в других мраморных изделиях византийских зданий, где использовались три вида мрамора, а именно порфир, серпентин и белый, иногда с небольшими добавками желтого, но пурпурный порфир и зеленый серпентин с их разнообразными оттенками - это цвета, которые полностью соответствуют друг другу, и эффект такого расположения всегда приятный и гармоничный.

Существуют все причины, по которым общественные здания должны возводиться из натуральных или искусственно окрашенных материалов. Такие цветные материалы были бы не дороже серого, тусклого и белого камня и мрамора, которые сейчас так часто используются для наружных фасадов. Если мы не можем иметь насыщенную окраску снаружи наших общественных зданий, нам могли бы, по крайней мере, разрешить использовать цветовые решения, которые представляли бы спокойную и сдержанную гармонию, так что даже в скромной степени они способствовали бы нашему удовольствию, нейтрализуя некоторую серость и уныние, которые затмевают и часто скрывают архитектурную красоту многих зданий в наших крупных городах.

Архитекторы и скульпторы, как правило, несут ответственность за внешний вид зданий, и они лишь в исключительных случаях проявляют любовь к цвету, но им следует помнить, что цвет

нравится если не всем, то значительно большей части публики, которая включает в себя как культурных, так и некультурных людей, которые могут оценить цветное здание, но не очень заинтересованы в том, чтобы видеть бесцветный внешний вид.

Некоторые из самых простых и недорогих примеров внешней структурной окраски могут быть получены при использовании красного кирпича и обычной каменной отделки фасада здания, если к этому можно добавить немного серо-голубых тонов в терракоте или плитке, в полосах, бордюрах или панелях. Мозаика в панно была бы еще лучше, но мы оставляем это в стороне из-за дороговизны. Подобный пример такого цветового решения можно увидеть во многих зданиях Флоренции, Милана и в северных городах Италии. Мы могли бы упомянуть об одном из них, о фасаде Больницы Невинных во Флоренции, который представляет собой возвышение из желто-красного кирпича со строгими колоннами и арками из камня теплого цвета, а в проемах между арками - серо-голубые и белые кругляши из глазурованной фаянсовой посуды Delia Robbia, в целом это приятная и теплая цветовая гамма, и, помимо того, что он чрезвычайно прост, он, безусловно, очень эффектен и является замечательным примером структурной окраски.

В Вероне, Венеции и многих других местах Италии есть прекрасные примеры этого стиля окраски фасадов, где красный кирпич придает доминирующий тон, независимо от того, используется ли терракота или камень для отделки, или добавляются геральдические панно из глазурованной фаянсовой посуды, мозаика или фреска для создания баланса синего или других более резких оттенков чистого цвета, которые могут потребоваться для завершения гармонии.

Хорошо известно, что в Северной Германии, Бельгии, Голландии и в Англии здания из красного кирпича с каменной и терракотовой отделкой и скульптурной работой были возведены в качестве усадеб, дворцов и всевозможных общественных зданий в пятнадцатом и шестнадцатом веках, большинство из которых были прекрасными образцами не только архитектуры, но и внешнего колорита.

Фасад дворца дожей в Венеции является примером подходящего применения цвета к общественным зданиям. Скульптура и лепнина выполнены из белого мрамора, а поверхность стен украшен клетчатым рисунком из мраморных плит бледно-розового цвета и белого истрийского камня.

Фрески и мозаика часто использовались в Италии для отделки экстерьеров церквей и дворцов. На стене за Веронским собором есть красивая геральдическая роспись, чередующаяся со шляпами кардиналов, расположенными квадратами. Однако эта и почти все наружные настенные росписи со временем сильно пострадали от непогоды, и такая отделка не имеет шансов на долговечность по сравнению с цветом более стойких материалов - камня, мрамора, плитки или мозаики.

В Германии, гораздо больше, чем в других странах, покраска и отделка фасадов всегда пользовались большим спросом. Даже сегодня фасады многих зданий, особенно гостиниц и ресторанов, окрашены так, как они были в шестнадцатом веке. Примерно в середине прошлого века в Германии, как и во Франции, произошло великое возрождение цветового оформления. Мы рассмотрим это более подробно при проведении исторического обзора предмета в последующих главах и попытаемся описать некоторые методы и принципы цветового оформления, принятые и применяемые старыми декораторами Англии и континентальных стран. Однако, прежде чем завершить эту часть нашей темы, может быть полезно и интересно обратить внимание на важный пример венецианской внешней полихромии позднего средневековья.

Здание, о котором идет речь, известно как Ка'д'Оро, или "Золотой дом", названный так из-за большого количества позолоты, которая раньше была на его фасаде. Это здание, должно быть, было возведено на месте бывшего средневекового дворца, поскольку его перестройка была начата в 1424 году одновременно с фасадом Пьяццета дворца герцогов в Венеции. Архитектором или "каменотесом" был Джованни Буон, которому помогал его сын Бартоломео, дворец возводился для дворянина по имени Марино Контарини в церкви Святой Софии на Большом канале. Существующие документы, которые состоят из оригинальных записных книжек Контарини,

датированных 1431-2 годами и сохранившихся среди бумаг прокураторов собора Святого Марка, подробно описывают заказы на золото и краски, а также то, как они должны были использоваться в отделке фасада. Из них, а также из следов цвета и позолоты, которые синьор Г. Бони обнаружил на частях здания в 1885 году, мы можем составить представление о полихромном убранстве этого средневекового дворца, что может служить иллюстрацией внешнего цветового оформления того периода.

Из этих свидетельств мы узнаем, что шары из истрийского камня, украшавшие зубчатые стены, были позолочены, также были позолочены резные элементы лепнины, счеты каждой капители, львы, щиты, зубцы, розы и другие характерные элементы резьбы. Фоны капителей, софитов, некоторых щитов и полос были окрашены в ультрамариново-синий цвет, “чистый лазурно-ультрамариновый, таким образом, чтобы он прослужил дольше” (то есть дважды покрыт). Голубая основа откосов была усыпана маленькими золотыми звездочками. Интересно отметить, как вся каменная кладка была окрашена в ранние времена, когда упоминается, что все красные камни фасада и красные зубцы должны были быть окрашены маслом и лаком в еще более глубокие тона красного, “чтобы они выглядели красными”. Похоже, что это было сделано для того, чтобы придать однородный вид красному веронскому *мрамору Броккателло*, который, будучи составленным из обломков аммонитов, имел пестрый или пятнистый вид при свежей огранке, и поэтому его эффект, когда он был новым, не понравился декоратору, поскольку, возможно, он думал, что в первозданном виде его внешний вид нарушает общий цветовой эффект, к которому он стремился. Венчающий карниз был выкрашен свинцовыми белилами и маслом, а также аналогичным образом расписаны розы и виноградные лозы на фасаде. Фон последнего резного украшения, а также поля выступов оконного орнамента и листвы карниза были окрашены в черный цвет, чтобы создать эффект проникновения.

Части фасада, выкрашенные в белый цвет, были сделаны из голубоватого или желтоватого истрийского камня, естественный цвет которого венецианцам не нравился, поэтому они обычно покрывали его слоем белой краски. В меморандумах также говорится, что каменные зубчатые стены должны были быть “окрашены с прожилками, чтобы придать им вид мрамора”.

Имитация мрамора и дерева путем раскрашивания более обычного камня или некачественного дерева в имитацию более дорогих материалов, хотя и справедливо осуждаемая пуристами как обычная практика, тем не менее, в значительной степени практиковалась декораторами первобытной Греции, Помпей, Рима и Востока, а также эпохи Возрождения и более поздних периодов. Старые декораторы без зазрения совести относились к покраске штукатурки или обычного камня, чтобы придать ему вид мрамора; но обычно в таких примерах имитация была более строго ограничена предметами и поверхностями, где использовались бы более дорогие материалы, если бы для их приобретения имелись достаточные средства.

Современная практика имитации дорогостоящего дерева путем шлифования низшего сорта вряд ли когда-либо применялась в более ранние периоды; старые декораторы достаточно часто окрашивали все виды дерева любым произвольным способом или цветом, но они не шлифовали их для имитации других пород дерева. Хотя имитация дерева методом зернистости сегодня практикуется не так часто, как это было в викторианскую эпоху, ее по-прежнему много. Еще хуже, чем это, современная практика возведения деревянных колонн и антаблементов в качестве фасадов магазинов, особенно в трактирах и пивных, имитирующих каменное сооружение, что может быть простительным обманом, но нет никаких причин, по которым это каменное сооружение из дерева должно быть окрашено в имитацию дорогого мрамора, что создает лишь двойную фальшь. Мы можем вспомнить пример нескольких больших и тяжелых дверей в правительственном здании этой страны, которые, конечно же, сделаны из деревянных панелей, но окрашены в имитацию серого гранита! Читатель может подумать, что здесь достигнут предел подражательной живописи, если он сможет представить себе обман, который представляют две тяжелые гранитные плиты, качающиеся на шарнирах.

В случае зубчатых стен Ка'д'Оро и аналогичных имитаций мрамора в росписи зданий позднего средневековья в Венеции мы можем видеть выражение стремления к богатым цветовым эффектам, которые были достигнуты в ранней византийской архитектуре за счет использования настоящего мрамора, который использовался для придания структурного и постоянного цвета зданиям, построенным в этом стиле. Следует помнить, что венецианская готическая архитектура, особенно в колорите — и мы могли бы с уверенностью сказать, что все венецианское искусство более поздних периодов с его богатым и красивым колоритом — находилось под сильным влиянием великолепия византийского и восточного колорита, выраженного в мозаиках, эмалях и ярко окрашенном мраморе, которые так часто использовались для облицовки стен внутри и снаружи византийских церквей и дворцов.

Хотя такое цветовое оформление, как на фасаде Ка'д'Оро, можно было бы отнести к декадентской и искусственной системе, поскольку оно было имитацией или попыткой применения цвета для сохранения более стойкой византийской цветной архитектуры, тем не менее общий эффект цветовой гаммы, в которой откровенно использовались насыщенные синие, красные, черные, белые и золотые тона, должен был быть чрезвычайно богатым и интересным, если смотреть на него в лучах солнца и отражаться в водах Большого канала. Мы могли бы добавить, что окраска этого средневекового дворца, как и всех венецианских зданий того времени, также в значительной степени отражала мощный и чувственный колорит Востока, который оказал сильное влияние, если не был действительно главным источником отличительной цветовой гармонии, которая была венцом и славой венецианского искусства.

ГЛАВА V

О ПРИМЕНЕНИИ И ВНЕСЕНИИ ИЗМЕНЕНИЙ ЦВЕТА В ОТДЕЛКЕ

Так же, как цели живописца сильно отличаются от целей декоратора, так и использование цвета при изображении природных объектов и явлений природы отличается от использования последним оттенков в цветном оформлении. Живописец волен использовать неограниченное количество оттенков одного цвета или любого количества тонов для изображения фактов или эффектов природы в реалистическом искусстве или в искусстве с богатым воображением, то есть он может максимально использовать градацию как в цвете, так и в светотени, но декоратор ограничен в вопросе цветовой градации и еще более ограничен в вопросе светотени, использованием нескольких оттенков близкородственных тонов, и, как правило, он должен использовать их в виде серии плоских оттенков, с небольшим или без света и тени, которые могут быть отделены друг от друга контурами нейтральных или разных цветов, а могут и не быть отделены.

Цель декоратора - украсить поверхности с помощью цвета, поэтому он выбирает или создает свои оттенки, которые могут быть чрезвычайно богатых и глубоко насыщенных оттенков, возможно, усиленных добавлением серебра или золота, или он может использовать схемы сдержанных оттенков разбитых цветов; но цель живописца - уважать колорит природы и создавать другой вид красоты, которая, если и не всегда строго имитирует естественные формы и факты в цвете и рисунке, должна, по крайней мере, показывать, что ее основы заложены на твердой почве природы. Таким образом, художник-живописец использует цвет в ограниченном смысле, поскольку он имитирует какую-либо конкретную сцену или природный эффект, которые он может пожелать запечатлеть, но выбор декоратора неограничен, поскольку он всегда может изобрести свои собственные цветовые схемы. И поскольку последнему оправдано пренебрегать тенями и градациями при передаче его декоративных форм, даже если они взяты из природы, он в равной степени волен произвольно использовать любой цвет на таких формах вместо их естественного или локального цвета, при условии, что это не нарушает гармонию и баланс его цветовой гаммы. Например, художники по стеклу старой готики, производившие тончайшее цветное стекло, не колеблясь окрашивали ступни или кисти своих фигур в ярко-зеленый, малиновый или ярко-синий цвета, хотя другие части тела той же фигуры были бы естественного цвета, если бы они сочли необходимым использовать любой из этих цветов в тех частях рисунка, где были ступни или руки. Хотя мы не должны соглашаться с такой произвольной цветовой трактовкой природных форм, это лишь подчеркивает тот факт, что старые дизайнеры рассматривали свои фигурные композиции просто как единицы или неотъемлемые части общей цветовой гаммы, и не более и не менее как законное украшение.

Декоратор может создавать свои декоративные формы на основе естественных и, окрашивая их в оттенки, предложенные природой, создавать красивые декоративные работы, что действительно часто делалось. Тем не менее, он волен откровенно пренебречь естественным или местным цветом таких форм, если последний не соответствует его целям, и может использовать любые другие цвета, которые позволят ему добиться наилучшего эффекта и наиболее удовлетворительного оформления. Ни в коем случае не следует пытаться имитировать ни окраску, ни формы природы в реалистическом смысле, как бы сильно он ни использовал намеки на природные формы и объекты. Если в оформлении используются чисто естественные формы, такие как птицы, животные или человеческая фигура, они должны быть четко очерчены каким-либо нейтральным цветом, чтобы показать, что они предназначены только как части декоративной схемы, а не в смысле реалистичных изображений. В отделке следует избегать точного изображения природных форм и фотографического реализма. Если бы византийские мозаичисты

нарисовали или могли бы нарисовать свои фигуры лучше, они могли бы создать худшее художественное оформление и, возможно, не смогли бы выразить основы декоративного искусства.

Большая часть современного полихромного декора, не только на зданиях, но и почти во всех описаниях предметов ручной работы или промышленных товаров, претендующих на художественность, - это всего лишь неправильно примененная живопись, узурпировавшая место истинного украшения. Этот вид полу-живописных работ вошел в моду примерно в начале семнадцатого века в Италии и Франции и постепенно распространился и развился в других европейских странах, так что и сегодня по-прежнему существует большой спрос на этот вид искусства, который не является ни подлинным украшением, ни живописью. Внутренние поверхности зданий, текстильные портьеры, ковры, все виды керамики и почти все предметы, представляющие собой поверхность для украшения, обработаны натуралистическими изображениями цветов, птиц, животных, человеческой фигуры, а также копиями пейзажей и архитектурных видов, все они представлены в живописной манере с большим или меньшим достоинством, но все работы использованы не по назначению. Такой дешевый товар приветствуется и покупается очень большой частью публики, которая не в состоянии отличить настоящее украшение от фальшивого.

Оформление в монохромном цвете.—Самая простая форма цветного оформления - монохромная, то есть там, где используется один цвет или несколько оттенков какого-либо одного цвета. Такого рода цветовая обработка часто очень подходит для стен, потолков и деревянных изделий в любой обычной комнате, где картины на стенах, ковер, драпировки, мебель и декоративные предметы - все это в сочетании придает более резкие и контрастные цветовые оттенки, которые могут потребоваться. В таком монохромном декоре используются более светлые и темные оттенки выбранного цвета, причем более светлые и менее интенсивные оттенки распределяются по большим пространствам, в то время как более интенсивные и чистые оттенки будут на лепнине и на более мелких элементах архитектуры. Выбор конкретного цвета для любой монохромной схемы будет в определенной степени зависеть от назначения помещения, а также от декоративного вкуса и чувства цвета. Монохромную окраску можно оживить использованием золота в узких линиях или в небольших количествах, например, при золочении скруглений дверных молдингов и карнизов и т.д.

Использование золота в отделке.—Золото не следует использовать в больших количествах ни в одной схеме оформления, за исключением фонов, где оно будет частично покрыто орнаментом, иначе оно может потерять свои драгоценные качества и поэтому выглядеть вульгарно и заурядно. Там, где золото используется в больших количествах, как, например, в безвкусном золотистом белом убранстве некоторых государственных приемных, оно полностью теряет свою ценность и пропорционально увеличению используемого количества становится дешевым на вид и больше похоже на латунь, чем на золото. Если золото должно быть щедро использовано в отделке парадных залов, его следует приглушить каким-нибудь прозрачным коричневым цветом, который придаст ему еще более насыщенный вид и уничтожит оловянный или медный вид, который большие массы позолоты всегда придают глазу. Там, где золото использовалось итальянскими художниками в качестве фона для фигурных или орнаментальных композиций, его естественный блеск обычно приглушался либо сеткой линий, либо тонким ажурным рисунком, либо иногда тонким рисунком в виде подгузника или шашки, нанесенным на него черным или темно-коричневым цветом. Кроме того, поверхность, предшествовавшая ее золочению, иногда обрабатывалась с грубой текстурой, чтобы предотвратить появление нежелательного блеска, характерного для золочения гладких поверхностей, и дать зрителю возможность увидеть настоящий цвет драгоценного металла. Золотая основа выглядит лучше, когда поверхность слегка изогнута, поскольку все позолоченные плоские поверхности, если они не изменены одним из методов, упомянутых нами выше, будут казаться либо ослепительно яркими, либо очень темными, в зависимости от положения, с которого они видны. Можно также упомянуть, что золото имеет

общий с белыми или очень бледными цветами эффект растекания, так что тонкие линии или изящные ажурные узоры в золоте на темном или умеренно темном фоне всегда кажутся шире, чем они есть на самом деле, это происходит из-за эффекта растекания света, который отражается для глаз блеском золота или белого.

Цветные украшения на золотой основе следует обводить черным или каким-нибудь очень темным цветом, чтобы золото не пересиливало цвет и не делало его неэффективным. Когда элементы с высоким рельефом покрываются позолотой, поверхность за ними может быть “выделена” ярким цветом, таким как киноварь, глубокий кобальтово-синий или черный, в тех случаях, когда желателен эффект проникновения, но пропорционально глубине рельефа сила или интенсивность окраски фона может быть уменьшена. Следует, однако, отметить, что орнамент с очень низким рельефом, если он позолочен, потребует более ярко окрашенного фона, чем в случае орнамента, который может быть просто цветным, но не позолоченным.

Небольшой интервал или созвучие близкородственных тонов.— Можно предположить, что естественное развитие или последовательность чисто монохроматической окраски до полной и насыщенной полихромии будет соответствовать тому типу цветовой гармонии, который известен как *небольшой интервал*, который в оформлении выражается сочетанием тесно связанных цветовых тонов. Это также может быть определено как гармония цветовой аналогии, своего рода градация, при которой цвета и их оттенки разделены небольшим расстоянием или интервалом друг от друга в цветовом круге. Окраска природных объектов и явлений дает бесконечные примеры небольшого интервала. Оперение птиц, крылья насекомых, листва деревьев и растений, цветы, раковины, некоторые минералы и закатное небо могут быть упомянуты в качестве некоторых иллюстраций такого рода гармоничной цветовой градации, где различные оттенки близкородственных цветов искусно организованы природой в тонкие, но решительные контрасты не оттенков, а аналогичных тонов. Например, зелено-синий может переходить в фиолетово-синий путем постепенной серии отдельных оттенков, но последний цвет должен оставаться оттенком фиолетового непосредственно перед тем, как его вытеснит красный, а первый не должен вытесняться желтым. Цвет шейного оперения павлина служит хорошей иллюстрацией такого рода зелено-голубой или фиолетово-синей окраски по градации оттенков. Аналогичная градация имеет место, когда оранжево-красный постепенно переходит в малиново-красный, но ни желтому в названном цвете, ни синему в малиновом нельзя позволять преодолеть их. Декоратор, заинтересованный в использовании прерывистых цветов, то есть чистых цветов, модифицированных смесью черного, белого или серого, для покрытия больших пространств, таких как стены, потолки и деревянные панели, может поэтому с успехом применить принцип небольшого интервала в архитектурной окраске, используя любую группу близкородственных цветов для своей схемы; и далее, если он желает усилить или оживить последнюю, он может сделать это за счет использования небольшого количества других контрастных цветов, представленных в карнизах, фризах или лепнине, или в линиях, полосах и других формах окрашенных поверхностей. орнамент и, при необходимости, все украшение в целом может быть усилено позолотой.

Цветное украшение на цветной основе.—Использование цветной основы, особенно контрастных цветов, предполагает более сложные формы полихромного декора, когда в одной схеме используется большое количество широко разделенных оттенков различных цветов.

В полихромных схемах окраски существуют определенные законы, которые необходимо соблюдать, касающиеся отношения одного цвета к другому, изменения их оттенка в зависимости от их расположения, а также силы или слабости света, который их освещает, независимо от того, насколько это зависит от хорошего вкуса и чувства цвета, которыми может обладать декоратор. Необходимо учитывать все эти основные моменты, поскольку речь идет не столько о богатой и яркой цветовой гамме или сдержанных, спокойных и приглушенных композициях, сколько о получении гармоничного цветового решения в любом из них. Декоратор должен стремиться к

надлежащему балансу цвета и, по возможности, добиваться его, не столько для достижения однородности, сколько для достижения единства и покоя. Поэтому, чтобы добиться единства, он должен видеть, что даже в самой сложной полихромии идеальный баланс цветов является первым соображением и имеет первостепенное значение. В декоре у нас есть и цвет, и форма, но цвет в декоративном искусстве является более важным из двух. Определенный баланс ищется, например, в орнаментальных или графических заполнениях панелей или даже во вторичном украшении раскрашенных полос, перекладин и других второстепенных поверхностей, но повторение точно подобных форм на таких поверхностях ни в коем случае не является обязательным, а, наоборот, создает монотонность. В вопросе цвета дело обстоит наоборот, поскольку очень важно, чтобы в архитектурном колорите было решительное повторение цвета, вплоть до симметрии, если мы хотим сохранить баланс. Должны быть “отголоски” или “напоминания” о тех же или очень похожих тонах и оттенках в потолках, стенах, изделиях из дерева и других деталях интерьера, если мы хотим сохранить качества хорошего декора, такие как широта, покой и ритм. Цветовой ритм в декоре имеет гораздо большее значение, чем орнаментальные формы.



Лицом к лицу, стр. 52]

[Музей Виктории и Альберта.

РИСУНОК 12. ИЗ КАРИКАТУРЫ НА МОЗАИКУ В СОБОРЕ СВЯТОГО ПАВЛА.

(Мелхиседек благословляет Авраама. Автор: сэръ У. Б. Ричмонд, К.К.Б., Р.А.)

Эти законы и принципы применимы ко всем видам архитектурного убранства и их цветовым схемам, но, по возможности, с большей силой к более богатой и сложной полихромии, где чистые и интенсивные цвета используются с другими, менее интенсивными, вместе с золотом, серебром, белым и черным.

Контуры, или очертания.—Следует наметить цветной орнамент или графическое оформление на цветной основе, особенно если орнамент или украшение не сильно отличаются по цвету от цвета основы. Даже цвета, которые сильно контрастируют друг с другом, должны быть очерчены, чтобы не создавалось впечатления, что они смешиваются друг с другом, поскольку большинство цветов не покажут своей истинной ценности, если они не очерчены нейтральным цветом, таким как черный, белый или золотой, или каким-либо более светлым или темным, чем их собственный. Общее правило заключается в том, что если наложенный орнамент светлее основного, при условии, что он не слишком светлый, его следует очертить еще более светлым цветом, но если он темнее основного, контур должен быть еще темнее.

Некоторые декоративные композиции, такие как арабески, выполненные светотеневыми красками на цветном или золотом фоне, могут не требовать четких контуров. Отсутствие контуров на таком орнаменте не так вредно для них, как это было бы для украшений, окрашенных ровными тонами, потому что такие арабески или узоры достаточно рельефны при их светотеневой обработке и обычно окрашиваются в темные и интенсивные цвета, если фон белый или светлого оттенка, а на темной основе они обычно выполняются более светлыми и яркими цветами на темном фоне.

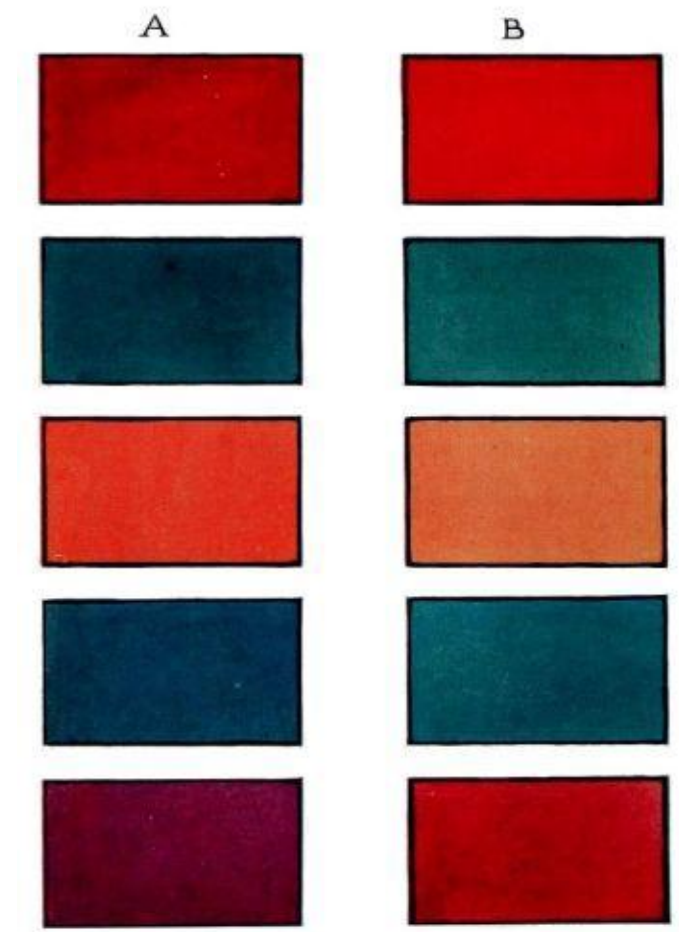
Светлым или бледно-окрашенным основам придают более глубокий оттенок, нанося на них тонкий узор аналогичного, но более глубокого и чистого цвета или “припудривая” мелкие узоры или пятна такого цвета на этих светлых поверхностях, а цвет темно-окрашенной основы можно значительно осветлить, наложив на нее тонкий ажурный узор белого цвета. Кроме того, тонкий узор, нанесенный двумя разными цветами, или серия маленьких двухцветных точек, равномерно

распределенных по яркоокрашенному основанию, изменит цветовую гамму, вызвав появление другого, нового цвета при рассмотрении работы на расстоянии. Все эти изменения и эффекты производятся в оптическом смысле, поскольку новые цвета - это те, которые возникают из-за смешения окрашенных цветов на сетчатке глаза, поскольку они не являются неотъемлемыми цветами украшения. Хотя эти оптические цвета, как правило, не используются специально, все же их учет ценен для декоратора. Во многом красота некоторых видов декора обусловлена ими; например, ярко окрашенными мавританскими узорами, где красный и золотой, заменяющие желтый, сочетаются, создавая оптический оранжевый цвет, и где синий и золотой смешиваются, создавая фиолетовый, если смотреть на них с некоторого расстояния. Точно так же, когда в эти цветовые решения вводится белый, например, в очертания узоров или в многочисленные мелкие штрихи, оптически создаются более бледные оттенки новых цветов. Другие иллюстрации новых цветов, создаваемых в оптическом смысле, можно увидеть на старинном стекле романского и раннеготического периодов, где великолепные пурпурные и фиолетовые оттенки чаще всего получаются за счет сочетания глубоко насыщенных красных и малиновых тонов с интенсивным и насыщенным синим, которые, несмотря на то, что они разделены выступом витража, который действует как черные контуры, смешиваются друг с другом и при взгляде на расстоянии создают насыщенные пурпурные и фиалковые тона. Было замечено, что даже негативные оттенки серого, которые сделаны из смеси черного и белого, если их окружить или сопоставить с теплыми оттенками желтовато-красного или красной охры, будут казаться утонченными тонами синего, если смотреть на них издали, как в случае с отделкой потолка.

Существуют определенные цвета, которые хорошо “переносятся” или “читаются” на расстоянии, и другие, которые, какими бы яркими они ни были вблизи, становятся затемненными или неопределенными, когда на них смотрят издали. Например, глубокие красные, темно-синие и зеленые тона, насыщенные пурпурные и фиалковые - все они становятся либо намного темнее, либо превращаются в грязно-коричневые, если смотреть издали, хотя все они могут казаться очень яркими, если смотреть вблизи. Все такие цвета имеют низкую степень яркости и, следовательно, не отражают достаточного количества белого света, чтобы обеспечить их хорошую цветопередачу. Из этого следует, что если бы они были сделаны легче за счет добавления белого, их несущая способность была бы значительно увеличена, хотя и при потере их интенсивности. Цветами, которые различимы на расстоянии, в дополнение к бледным оттенкам вышеупомянутых, являются желтый и красная охра, белый, желто-коричневый, изумрудно-зеленый и лазурно-голубой.

Окрашенные поверхности при искусственном освещении.— Мы уже упоминали, что декоратора очень редко просят подобрать цветовую гамму для помещений, которые используются только при искусственном освещении, а также, если его окраску планировалось увидеть при дневном свете, она почти всегда будет хорошо смотреться при искусственном освещении, при условии, что помещение хорошо освещено. Однако может оказаться полезным рассмотреть некоторые из наиболее важных изменений цвета при наблюдении при искусственном освещении. Таким светом в обычных случаях было бы газовое или электрическое освещение, и хотя в последнем не так мало фиолетовых и голубоватых лучей, как в первом, все же в нем присутствует значительное количество желтых лучей, хотя и не так много оранжево-желтого, как в газовом. Все виды искусственного освещения придают некоторую желтизну всем цветам, и хотя этот вид освещения улучшает яркость желтого и желтовато-красного цветов или таких цветов, которые находятся близко к желтому в хроматическом круге, он приглушает и делает печальными синий, голубовато-зеленый и фиолетово-голубой цвета, или, другими словами, цвета, которые более удалены от оранжево-желтого в хроматическом круге. Синие и голубовато-зеленые цвета больше всего подвержены изменениям при искусственном освещении, поскольку окрашиваются в более тусклые и серые оттенки. Зелень становится голубовато-зеленой, желтизна-зелень не сильно меняется, голубовато-зеленая становится более желтоватой. Синий цвет индиго меняется на зеленовато-серый. Фиолетовый становится фиолетовым, а фиолетовый намного краснее. Желтый

становится бледнее при искусственном освещении, но, наоборот, оранжевый становится краснее, а все ярко-красные тона от киновари до кармина становятся еще ярче по оттенку. Ярко-синие, такие как кобальт и ультрамарин, при газовом освещении кажутся более пурпурными. Следовательно, если мы хотим получить оттенок синего, который при газовом освещении будет казаться голубым, при дневном свете он должен иметь слегка зеленоватый оттенок синего и не должен быть темным по тону. На рисунке 13в левой части диаграммы показаны несколько цветов (пункт А) и приблизительные изменения этих цветов (пункт В) при искусственном освещении.



ФОТО

ХІІІ

**ПОД А УКАЗАНЫ ОПРЕДЕЛЕННЫЕ ЦВЕТА, ВИДИМЫЕ ПРИ ДНЕВНОМ СВЕТЕ. ПОД В УКАЗАНЫ
АНАЛОГИЧНЫЕ ЦВЕТА, КОТОРЫЕ ИЛЛЮСТРИРУЮТ ТЕНДЕНЦИЮ ИЗМЕНЕНИЯ ОТТЕНКА, КОГДА ПЕРВЫЕ
ВИДНЫ ПРИ ИСКУССТВЕННОМ ОСВЕЩЕНИИ**

ГЛАВА VI

ИТАЛЬЯНСКИЙ ДЕКОР И ОРНАМЕНТ

FROM с двенадцатого по конец шестнадцатого века в Италии наблюдался длительный период художественной активности, когда почти каждое здание, общественное и частное, священное и светское, было оформлено в цвете, картинами и орнаментом на стенах, потолках и других поверхностях, а также дополнено скульптурой и резьбой по дереву, камню или металлу. Итальянское декоративное искусство в прошлом настолько повлияло и видоизменило местное искусство Франции, Германии и Англии, и его влияние все еще ощущается и выражается во многих наших современных украшениях, что вряд ли нужны извинения, если мы посвятим настоящую главу некоторому рассмотрению архитектурного колорита и орнамента итальянского Возрождения.

Помимо великолепных фресок и мозаик итальянских церквей и дворцов, где живописные композиции или декоративные рисунки с архитектурным или пейзажным фоном или без него придают зданиям необходимую цветовую отделку, существует очень важный класс резных, раскрашенных или инкрустированных украшений; хотя в определенной степени они второстепенны по сравнению с лучшими образцами фигурной композиции, при надлежащем проектировании и применении они никоим образом не уступают в качестве законного материала для надлежащего оформления здания.



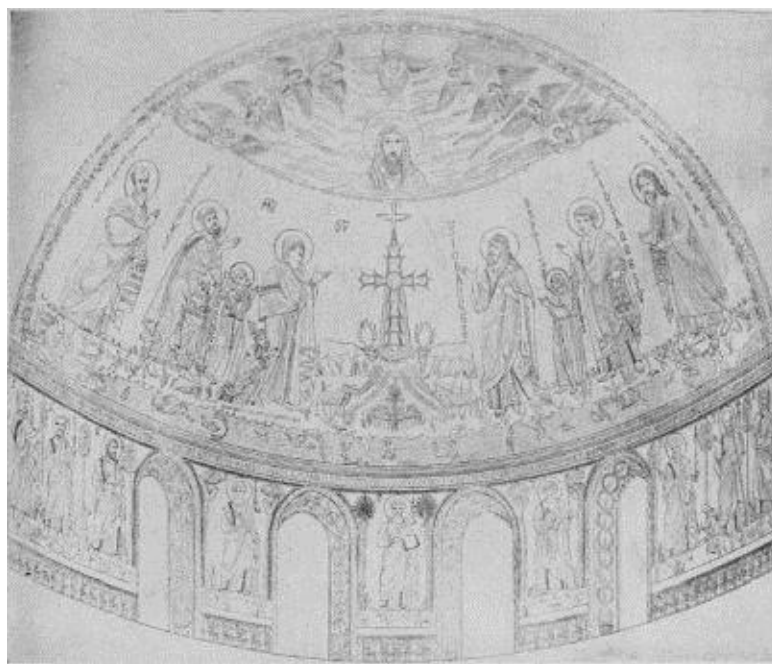
РИСУНОК 14. МОДЕЛЬ ЧАСОВНИ СВЯТОЙ ЕКАТЕРИНЫ, ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО МАУРИЦЦО, МИЛАН.

Итальянцы широко использовали как резной, так и раскрашенный орнамент, который обычно был хорошо продуман, и в их лучших работах он использовался в ограниченном количестве; цвет и распределение его, будь то в плоскости или рельефе, подчеркивали красоту их архитектуры, помогая, но никоим образом не нарушая архитектурного покоя здания.

Итальянские художники двенадцатого и тринадцатого веков использовали цветной орнамент, как геометрических, так и цветочных разновидностей, в основном во фризах, полосах и бордюрах, в качестве богатого обрамления для ограждения, а также для разделения панелей, на которых были их фигурные композиции, и эти декоративные обрамления были чрезвычайно ценны как контрастирующая пленка для более живописных композиций, которые они заключали. В некоторых случаях сам орнамент занимал даже столько же, а иногда и больше места на изогнутых и плоских поверхностях, таких как купола, шпандрели, панели и стены, сколько и сами фигуры. Хороший пример этого можно увидеть в мозаиках полукупола Сан-Клементе в Риме, а также на мозаике церкви Святой Марии Маджоре, обе из которых являются примерами декора, которые находятся в исключительной и хорошей гармонии с архитектурой соответствующих церквей. В этом орнаменте двенадцатого века на полукуполе Сан-Клементе мы видим образец того разнообразия, которое было разработано, с некоторыми изменениями, Чимабуэ, Торрити, Джотто и другими итальянскими художниками в тринадцатом и четырнадцатом веках.

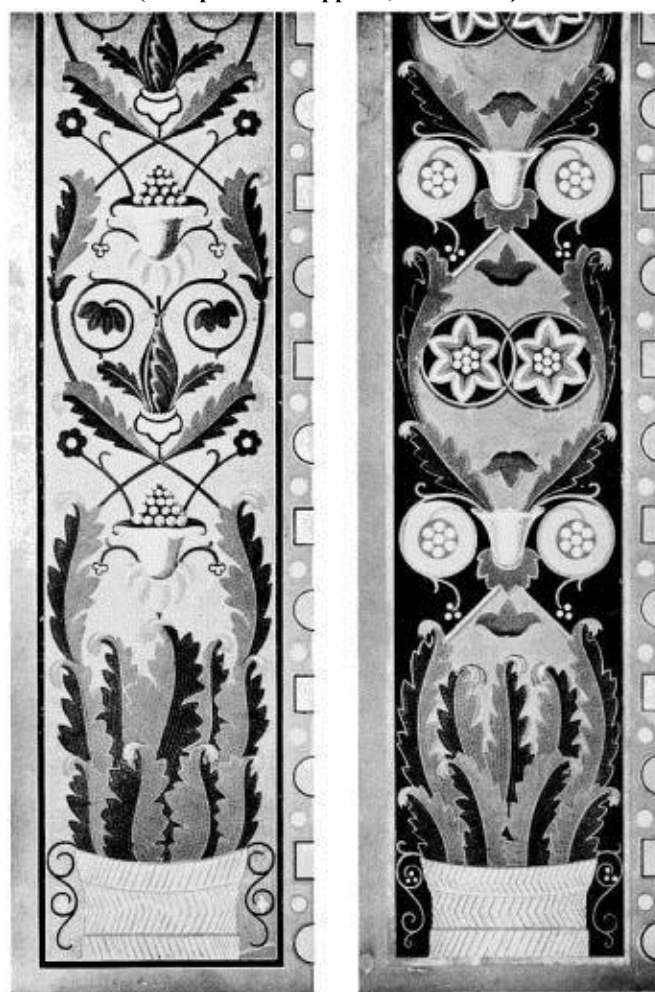
Особый класс орнамента, который нам сейчас предстоит рассмотреть, был основан в основном на римской работе, но, кроме того, он был смешан с некоторыми геометрическими формами, которые в своем разнообразии были скопированы с инкрустированных мраморных украшений и мозаичных узоров более ранних времен, и в этих геометрических узорах, а также в некоторых витиеватых завитушках, заимствованных из ранних римских источников, можно обнаружить сильное влияние персидского или восточного дизайна. (Фото [16](#).) Можно сказать, что во всех плоских орнаментах, использовавшихся в отделке зданий тринадцатого и четырнадцатого веков в Италии, будь то живопись, мозаика или инкрустация, можно заметить византийское, сарацинское или персидское влияние. Это проявляется в геометрических переплетениях, а также в более естественных формах цветов и листьев западного дизайна, где мы видим сильные отражения определенных типов плоского орнамента, который распространен в отделке плитки, керамики, ковров и других текстильных изделий азиатских стран.

Разнообразие романского орнамента можно увидеть на полосах, фризах и бордюрах, обрамляющих картины, приписываемые Чимабуэ в верхней церкви Святого Франческо в Ассизи, и вокруг большинства фресок Джотто в той же церкви.



Лицом к лицу, стр. 60.]

**РИСУНОК 15.—МОЗАИЧНОЕ УКРАШЕНИЕ: ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО ИОАННА ЛАТЕРАНСКОГО, РИМ.
(Автор Якопо Торрити, 1287-1292.)**

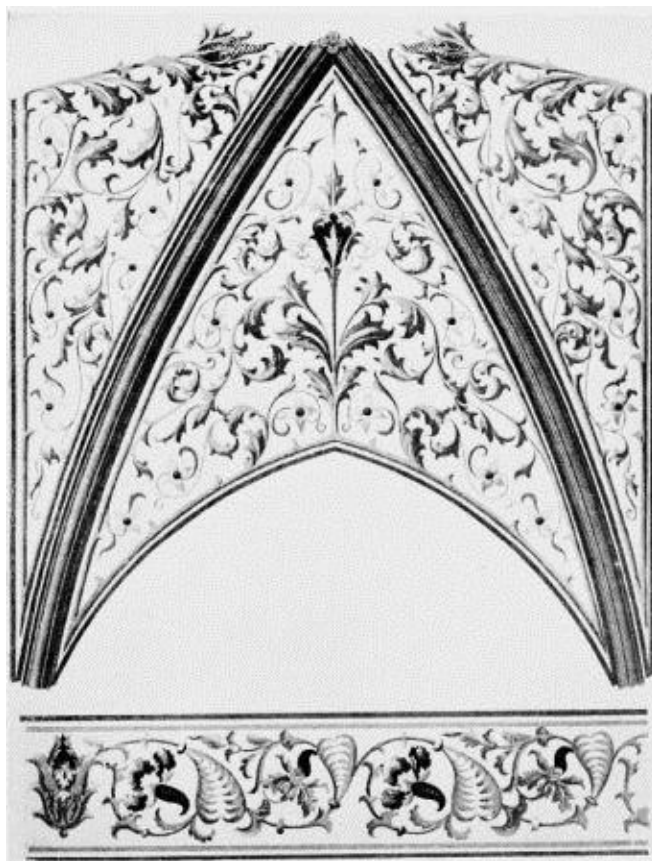


Лицом к лицу, стр. 61.]

РИСУНОК 16.—МОЗАИЧНЫЙ ОРНАМЕНТ НА ОКНЕ ПОКАЗЫВАЕТ: ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО ИОАННА ЛАТЕРАНСКОГО, РИМ: 1287-1292.

Рисунки на листе 16 из мозаики окна церкви Святого Иоанна в Латеране работы Торрити иллюстрируют тип орнамента, который был распространен в тринадцатом и первой половине четырнадцатого веков. На рисунке 15 показано положение, которое этот орнамент занимал в окне под полукуполом, и то, насколько хорошо он служит контрастным разделением фигур Апостолов на стенах между окнами. Здесь орнамент играет наиболее эффективную декоративную роль в сочетании с фигурными сюжетами трибуны и доказывает, что Торрити в полной мере осознавал ценность орнаментального контраста в декоративной мозаике, и что в дальнейшем ему помогло добиться желаемого единства эффекта правильное использование цвета и простота исполнения. Эта работа свидетельствует о том, что Торрити был мастером в области декора, поскольку он применял истинные принципы своего искусства с правильным и глубоким суждением, и поэтому достоин быть причисленным к великим предшественникам Возрождения и современного искусства.

Примерно в начале четырнадцатого века, когда Италия находилась в очень процветающем состоянии, были возведены многочисленные церкви, общественные и частные дворцы, дома гильдий и купеческие дома, большинство из которых имели великолепные пропорции и были богато украшены мраморной скульптурой, фресками и другими украшениями. Гражданские дворцы и дома торговцев, как правило, имели солидный и массивный вид, архитектурный стиль, особенно во Флоренции и Центральной Италии, представлял собой своего рода смесь романского и готического стилей, последний выражался в оконных наличниках, дверных проемах, нижних аркадах и в других деталях. Массивный вид фасадов был несколько смягчен зубчатыми стенами верхнего этажа, а также смело выступающими карнизами и струнными дорожками под ними и под окнами. Эти выступающие элементы иногда принимали форму галереи, закрепленной на кронштейнах или карнизах, между которыми появлялись механизмы. Типы этих гражданских дворцов с их элегантными и высокими башнями можно увидеть в Палаццо Веккьо во Флоренции и Палаццо Публико в Сиене. Многие похожие на замки гильдейские дома четырнадцатого века все еще существуют во Флоренции и в других городах Италии, и изображения таких домов можно увидеть на фресках Джотто в Ассизи и на картинах других художников Флоренции и Сиены, где представлены интерьеры с их мебелью и украшениями, а также экстерьеры. Потолки комнат в этих домах, как правило, были плоскими или кессонированными между балками, или плоский потолок часто окрашивали, изображая кессонированные панели. Стены иногда расписывались от пола до разделительной линии глубокого фриза имитацией текстильных драпировок, украшались строгими геометрическими узорами, геральдическими изображениями или обычными цветами и листвой.



Лицом к лицу, стр. 62.]

РИСУНОК 17. ИТАЛЬЯНСКОЕ ГОТИЧЕСКОЕ УБРАНСТВО ЦЕРКВИ СВЯТОЙ АНАСТАСИИ В ВЕРОНЕ.



Лицом к лицу, стр. 63.]

РИСУНОК 18. УКРАШЕНИЕ ЧАСТИ ОДНОЙ ИЗ КОМНАТ ВО ДВОРЦЕ МАКИАВЕЛЛИ, ФЛОРЕНЦИЯ.

(С модели из Музея Виктории и Альберта.)

Эти имитационные портьеры были представлены подвешенными к горизонтальному стержню, свисающими идеально прямо или, в некоторых случаях, с фиксированных точек через равные промежутки времени, чтобы придать им вид гирлянды. Это был распространенный метод украшения нижнего пространства стен в интерьерах домов и дворцов, а также церквей и часовен. Хорошую иллюстрацию этого метода декорирования можно увидеть в Сикстинской капелле в Ватикане, где нижние стены под фресками Пинтурриччо, Боттичелли, К. Росселли, Перуджино и других украшены расписными имитациями гобеленовых драпировок. Фризы рассматриваемых старых домов были очень важными элементами декора и, как правило, были чрезвычайно красивы по дизайну и цвету, рисунки обычно состояли из чередующихся рядов фруктовых деревьев, таких как апельсин, лимон, гранат, яблоко и т.д., и располагались позади и над сетчатым забором, который обычно отделял нижнюю отделку стены от собственно фриза, в то время как между деревьями и внизу появлялись группы веселых цветов, а пение птиц через определенные промежутки времени помогало оживить сцену. Фризы часто изображали величественные сады, окрашенные в живые цвета природы, с черным фоном за деревьями и цветами, а промежутки между ними - темно-алыми. В некоторых случаях садовый фриз был непрерывным и завершенным сам по себе, и в других примерах, например, в украшении стен старого дома, бывшего в Меркато Веккьо, а ныне в монастыре Сан Марко во Флоренции, деревья были размещены под готическими навесами с маленькими башенками между ними или в аркадах, поддерживаемых колоннами, над которыми были треугольные панели, заполненные геральдическими символами. Некоторые настенные украшения этих старых домов имели другие схемы орнамента, похожие на подгузники, состоящие из ромбовидных и фольгированных фигур, переплетающихся по углам, некоторые места были заняты фигурами дам верхом на лошади, а другие - различными видами птиц, сгруппированных в ландшафты, в то время как чередующиеся пространства были заняты кругами, содержащими щиты с геральдическими символами, и вокруг них слоистый орнамент. Общая цветовая гамма стен, фризов и потолка была смелой, но в то же время восхитительной. Он состоял из теплой гармонии сильных красных, черных, разнообразных зеленых, золотисто-желтых и красновато-коричневых тонов, кое-где дополненных жемчужно-серыми, умбертовыми тонами и смягченным белым. Комнаты, оформленные таким образом, были бы очень роскошными и богатыми, и им не потребовалась бы помощь картин в подборе цветовой гаммы. (Фото [18](#).) Удовлетворительная отделка таких апартаментов была превосходно дополнена мебелью того периода, которая состояла из прекрасных Кассони, выполненных из резного или инкрустированного дерева, или украшенных лепниной, расписанных и позолоченных, с изображениями оживленных сцен турнира, охоты и соколиных пирушек, а также других романтических сюжетов. Стулья, сиденья у стен и стол были сделаны из резного орехового, каштанового или кипарисового дерева. Если мы добавим к этому такие аксессуары, как майоликовые блюда из блестящей керамики, медные и латунные сосуды, венецианское стекло и восточные ковры, мы можем составить некоторое представление о том великолепном эффекте, который должна была производить гостиная в одном из этих старых флорентийских домов в четырнадцатом и пятнадцатом веках.



ЛИСТ XIX

ФРАГМЕНТ ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ СВОДЧАТОГО ПОТОЛКА РАБОТЫ ДЖУЛИО РОМАНО В ПАЛАЦЦО ВЕККЬО В МАНТУЕ

В очаровательном смешении форм и цветов, представленном настенными украшениями этих домов, мы можем ясно видеть развитие итальянского готического орнамента Джотто, все еще смешанного с некоторыми из старых романских форм, которые любил использовать Торрити, и, хотя сарацинские влияния не отсутствуют, главным элементом красоты в смеси является четкое выражение естественной формы и цвета, получаемое благодаря деревьям, цветам и птицам, которые представлены в такой достойной манере, что они идеально гармонируют с более строгими формами орнамента, с которым они связаны.

Следует сожалеть, что этот интересный класс орнаментов не получил более полного развития в пятнадцатом и шестнадцатом веках наряду, если не вместо, с менее мужественным, но более классическим типом, который был принят и развит Рафаэлем и его учениками, Джованни да Удине, Джулио Романо и Периной дель Вага, когда они начали украшать лоджию Ватикана, интерьеры “Виллы Мадама”, Палаццо дель Тэ, герцогского дворца в Мантуе (фото [19](#) и [20](#)) и замка Сант-Марко. Анджело в Риме.

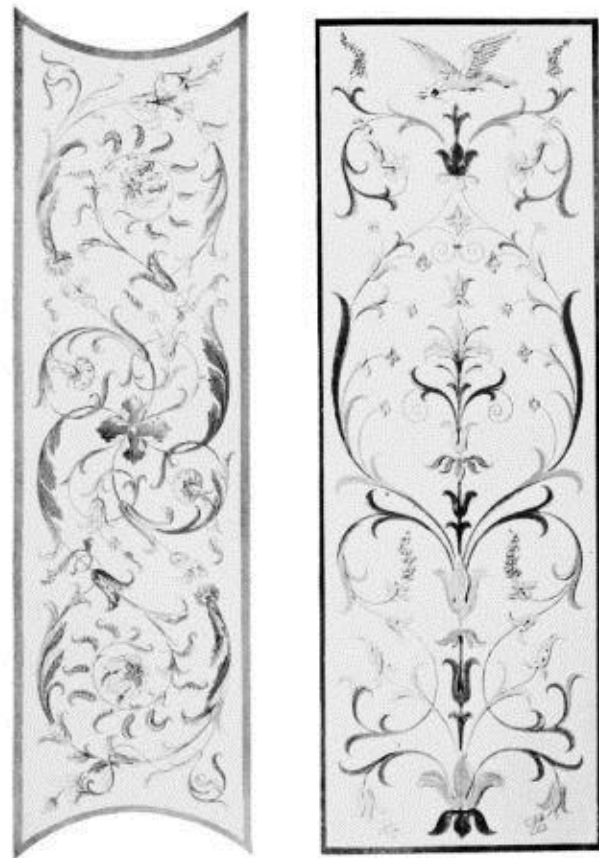
В первые годы XVI века в Сан-Пьетро-ин-Винколи и среди руин дворца Тита проводились раскопки в надежде, как утверждает Вазари, найти античные статуи, когда были обнаружены определенные подземные помещения, украшенные небольшими “гротесками”, названными так потому, что они были найдены в этих гротах, или подземных камерах; некоторые из последних, очевидно, были ванными комнатами дворца. Другие образцы такого рода украшений были

найжены в Колизее и в Банях Диоклетиана в Риме. Некоторые из этих древнеримских гротесков были выполнены лепниной с очень низким рельефом, а другие были расписаны мифологическими персонажами, амори, историями и орнаментом. (Фото [21.](#)) Рафаэль и его ученик Джованни да Удине отправились посмотреть на эти работы и были настолько поражены их новизной, свежестью и красотой, что решили подражать им или адаптировать их для оформления Лоджии Ватикана. Таким образом, Рафаэлле и Джованни впервые зародили идею *рисорджименто*, возрождения этих античных форм декора, и переняли схему и стиль орнаментации для простенков, пилястр, арок и фриз лоджии Ватикана. Расписная часть пилястр украшена сложной резьбой в виде листьев аканта с узорами, состоящими из фруктов, цветов, деревьев, птиц, четвероногих, человеческих фигур, а также увеличенными копиями старинных драгоценных камней и барельефов на панелях, окруженных декоративной лепниной, все в богатой полихромной гамме на кремовой основе. Сводчатые потолки Лоджии разделены на отсеки с лепниной, некоторые из которых содержат нарисованные фигурки, а другие выполнены в виде лепнины с низким рельефом. Украшения нижних частей сейчас, однако, в плохом состоянии, в основном они погибли или стерлись, но потолки и арки находятся в довольно хорошем состоянии.

В некоторых покоях пап, в замке Святого Ангела в Риме, есть много примеров такого декора, выполненных Да Удине, Джулио Романо и Периной дель Вага, среди которых можно упомянуть красивую маленькую ванную комнату, стены и потолок которой полностью покрыты арабесками и гротесками, выполненными в цвете на белом фоне, которую Джованни да Удине расписал для папы Льва.

“Вилла Мадама” недалеко от Рима была построена или закончена примерно в 1521 году по проекту Рафаэлле, примерно через год после его смерти, а интерьер был оформлен Джованни да Удине, в основном лепниной, или *гипсово-дура*, в той же манере, что и работы в лоджии Ватикана. Украшенная часть этой виллы в основном ограничена большой лоджией и вестибюлем, а также двумя квадратными нишами между ними. Лоджия разделена на три пролета, центральный из которых имеет куполообразную крышу, в то время как два других имеют сводчатые крыши, каждая крыша разделена на четыре сегмента. Рисунки на опорах выполнены в *технике гипсо дура* состоят из традиционных изображений виноградной лозы, клена и других растений, замечательных по концепции и искусной технике исполнения. Эта работа, вместе с рельефными украшениями круглых сводов ниш и откосов арок, оставлена неокрашенной. Цвет для горельефов, покрывающих большую часть центрального купола, используется экономно. В этом куполе есть четыре панели с изображениями фигур Нептуна, Юпитера, Юноны и Платона, которые приписываются Джулио Романо. Боковые ребра потолка правого и левого пролетов расписаны полосами арабесок и узорами из листьев, а поверхности сводов богато украшены цветными орнаментами. В центре каждого из этих четырех отделений хранилища находится большая овальная панель, на одной из четырех панелей изображены группы спортивных аморины, а на четырех других - мифологические сюжеты. Три ниши украшены аналогично. Большая часть картины пострадала от сырости, а также от намокания крыши, но в лучше сохранившихся остатках росписи и лепных украшений осталось достаточно свидетельств, оправдывающих высокую оценку, которой удостоил ее Вазари, поскольку в целом она более изысканна по дизайну и исполнению, чем ранняя работа Джованни в Лоджии Ватикана. Похожий вид лепнины можно увидеть на богато орнаментированных колоннах внутреннего двора в Палаццо Веккьо во Флоренции, и похожие расписные арабески на сводчатых потолках и арочных откосах того же внутреннего двора, хотя сейчас они сильно обветшали и потемнели от времени и непогоды.

Во дворце герцогов в Мантуе находятся три знаменитых “Камерини”, или покоя Изабеллы д'Эсте, которая стала маркизой Мантуи, выйдя замуж в 1490 году за маркиза Джованни Франческо Гонзага.



Лицом к лицу, стр. 68.]

Фото 20. АРАБЕСКИ ВО ДВОРЦЕ ГЕРЦОГОВ В МАНТУЕ.

(Джулио Романо: шестнадцатый век)

Эти комнаты находятся в части дворца, известной как “Парадизо”, и были прекрасно оформлены самыми известными художниками того периода по заказу маркизы. Первой из трех квартир была музыкальная комната, стены которой были облицованы “интарсией” из разноцветного дерева, изображающей виды городов. Потолок был обшит панелями и украшен орнаментом и геральдическими элементами в виде барельефа, а фриз был образован музыкальными инструментами, вырезанными из дерева. Второй квартирой была комната для рисования, которая с точки зрения декоративной красоты была самой важной из трех. Его главный интерес заключался в шести картинах, которые Изабелла написала по ее заказу Мантеньей, Лоренцо Костой, Перуджино и Беллини. Эти знаменитые картины, за исключением той, что написана художником с последним именем, которую невозможно отследить, были сняты со своих мест на стенах комнаты и проданы принцем Винченцо Гонзагой в 1627 году кардиналу Ришелье, а впоследствии были выкуплены французским правительством у наследников кардинала и сейчас находятся в парижском Лувре. Макет одной стороны этого прекрасного “Камерино”, на две трети от его реального размера, с копиями трех аллегорических картин, которые когда-то украшали его стены, вместе с богато вырезанными колоннами, похожими на канделябры, которые разделяли картины, частью фриза и панельного потолка в золотых и синих тонах, с мраморным дверным проемом работы Кристофоро Романо, сейчас находится в Музее Виктории и Альберта, а еще одна копия - в Дублинском национальном музее. Третья квартира предназначалась для приемов и была украшена изящными резными украшениями, девизами и геральдическим гербом семьи, выполненными с помощью резьбы по дереву и лепнины, отделанной золотом на синем фоне. Знаменитые картины, первоначально украшавшие стены гостиной, представляют собой тщательно обработанные

произведения с высоким уровнем воображения, и поэтому их следует рассматривать скорее как станковую живопись, чем как декоративные композиции. Эта маленькая комната, размером всего семнадцать на десять футов, в своем первоначальном состоянии, должно быть, представляла собой настоящий кабинет тончайшего искусства и мастерства эпохи Возрождения.

Мантуя очень богата работами Джулио Романо (1492-1546) и его учеников, Приматиччо и Никколо дель Аббате; двое последних вместе с архитектором Серлио были главными среди многих итальянских художников и ремесленников, которые были вызваны в Фонтенбло французским королем Франсуа I, и в значительной степени ответственны за распространение итальянского влияния, столь очевидного в искусстве раннего французского Возрождения.



ТАБЛИЦА XXI

**ФРАГМЕНТ ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ СВОДЧАТОГО ПОТОЛКА В ВАТИКАНЕ РАБОТЫ РАФАЭЛЛЕ.
ШЕСТНАДЦАТЫЙ ВЕК**

Джулио Романо поселился в Мантуе в 1524 году, когда Федерико II нанял его переделать и украсить некоторые комнаты во дворце герцогов. Он также был архитектором и декоратором Дворца дель Тэ, загородного дома Федерико, недалеко от Мантуи. Картины, выполненные на стенах этих дворцов Джулио Романо и его учениками Приматиччо, Франческо Пенни, Ринальдо Мантуанским и Никколо дель Аббате, состоят в основном из мифологических сюжетов и исторических событий из классической литературы, битв гигантов, гладиаторских боев, рыночных площадей, сцен моря и рыбалки, иногда с сюжетами из Ветхого Завета, все они написаны в энергичном стиле и ярком колорите, столь характерных для творчества Романо. С другой стороны, в этих дворцах было много кабинетов и апартаментов, богато украшенных красивыми узорами в виде лепнины и причудливых арабесок, выполненных в цветных и монохромных тонах, с большим блеском и свободой, утонченных по замыслу, с легкостью штрихов в исполнении и без недостатка в откровенной веселости цветового выражения. Такого рода рельефные и расписные украшения встречаются в основном на сводчатых и сводчатых потолках, на откосах арок, в шпандрелях, а также на многочисленных бордюрах, фризах и пилястрах. (Фото [21](#).) Чисто арабесковый орнамент обычно занимал большие пространства на потолках и в других местах, окружающих центральные овальные, круглые или прямоугольные панели, которые часто содержали фигуры мифологических персонажей, а иногда головы, бюсты или устройства различного рода, и обычно состоял из лозы виноградных лоз и других растений в виде спиралей, перемежающихся резвящимися аморами, птицами и другими существами (рис. 21), точно

отражает гротескные украшения времен Римской империи, за исключением того, что такие расписные итальянские арабески времен Рафаэля и более поздних были более частыми. , в ранний римский период, выполненный в виде очень слабого лепного рельефа, поскольку древние использовали свою великолепную лепную композицию в гораздо большей степени для украшения, чем художники эпохи Возрождения, независимо от того, была ли она впоследствии раскрашена или нет.

Будет видно, что весь этот вид декора, будь то древний или современный, расписной или лепной, был полностью прикладным украшением и, следовательно, неконструкционным; то есть орнамент был нанесен на большие поверхности стен, потолков, опор и пилястр и т.д. После завершения строительства. Украшение было добавлено, а не выросло из здания, и поэтому было непохоже на египетское, греческое, персидское, арабское, средневековую готику и большую часть византийского убранства, которое выросло из здания как неизбежный рост и которое было бы нелогичным и неуместным, если бы применялось к любому другому стилю архитектуры, кроме того конкретного стиля, который его породил.

Иное дело в прикладном декоре римских и помпейских домов, бань и гротов, а также в ренессансной адаптации этого вида украшений, которые, по-видимому, не связаны строго с архитектурой. Например, помещения аналогичной формы украшены множеством различных способов, некоторые сводчатые потолки покрыты сложной завитушечной резьбой, другие разделены панелями различной формы с лепниной, установленной на окружающих их стенах, или разделяющей все формы разделения пространства. Пространство стен оформлено по римским образцам, но особенно в помпейском декоре, без особого отношения к стене как архитектурному элементу, поскольку мы находим накладывающиеся друг на друга формы тонких колонн, поддерживающих фантастические и невозможные антаблементы, занавеси, фестоны, завитушки, пейзажи, фигурки, животных и всевозможные произвольные промежутки. Однако следует сказать, что если это прикладное украшение не связано со зданием, оно очень интересно и часто очаровывает своей непосредственностью цвета и формы, в то время как красота и утонченная техника малорельефных фигур и форм животных во многом уравнивают нелогичный характер общего украшения поверхности.

ГЛАВА VII

ЦВЕТНОЙ АРХИТЕКТУРА ВО ФРАНЦИИ

Во Франции традиционный обычай окрашивания экстерьеров зданий продолжался и поддерживался на протяжении всего средневековья и эпохи Возрождения, но постепенно пришел в упадок в правление Людовика XIII (1610-42) и практически не существовал во времена Людовика XIV. В галло-римскую эпоху общественные здания и памятники Франции были раскрашены внутри и снаружи. Григорий Турский (539-93) и Фродоард (894-966) упоминают церкви и дворцы, которые в свое время были украшены картинами. В церкви Сен-Савен близ Пуатье, датируемой 1023 годом, сохранились старейшие монументальные росписи во Франции, которые были выполнены вскоре после постройки церкви. Фасад Собора Парижской Богоматери до сих пор хранит легкие следы росписи. Согласно исследованиям Виоле-ле-Дюка, три двери с их арками и тимпанами были расписаны и позолочены, также ниши, “галерея Руа”, аркады под башней и большая центральная роза фасада “сияли ярким цветом и позолотой”. Эта окраска использовалась в основном на лепнине, колоннах, скульптурном орнаменте и фигурных изделиях. Внешняя окраска была намного более яркой, чем внутренняя. Снаружи преобладали ярко-красные, грубовато-зеленые, оранжевые, желто-охристые, черные и чисто белые тона, но редко синие, а яркость освещения допускала резкость окраски, которая была бы неприемлема при рассеянном освещении внутри. Большие фронтоны трансепта также несут на себе следы старой росписи. Есть также свидетельства того, что большая часть подобных зданий тринадцатого, четырнадцатого и пятнадцатого веков во Франции были оформлены в цвете.

Эмалированные плитки, глиняные таблички и позолоченные изделия из свинца широко использовались в начале эпохи Возрождения. Эмалированная керамика и терракотовые украшения были привезены во Францию Джироламо делла Роббиа, которого пригласил Франсуа I. Джироламо вместе с Приматиччо, Серлио и многими другими итальянскими художниками украсил Булонский замок глазурованной фаянсовой посудой; это здание было снесено в 1792 году, и некоторые из фаянсовых табличек сейчас находятся в музее Клуни в Париже. Во время правления Франсуа I и Генриха II, в шестнадцатом веке, архитектурный колорит был в основном развитием средневековья, но к концу века вкус к цветовому оформлению быстро пошел на убыль, и с начала правления Людовика XIV стиль строительства из мрамора и холодного белого камня, завезенный из Италии, стал модным во Франции. В большей степени это относится к экстерьерам французских зданий, поскольку во времена правления Великого короля интерьеры продолжали украшаться цветной декоративной росписью.

В период правления Луи Квинца (1715-74) цвет все еще использовался, но более экономно, для отделки экстерьера и интерьера зданий. Некоторые потолки и дверные панели были окрашены в разные цвета, но, как правило, обычной схемой оформления был белый с золотым рельефом, или иногда использовались бледные и слабые оттенки цвета.

В период стиля “Людовика XVI” (1774-92) схемы оформления были почти такими же бесцветными, как и в предыдущий период, хотя следует отметить некоторые исключения, как в случае с некоторыми изысканно украшенными будуарами, написанными для Марии-Антуанетты и ее придворных дам, примерами которых являются будуар королевы в Фонтенбло и будуар, который ранее принадлежал одной из ее фрейлин, прекрасный образец в своем роде, который сейчас находится в Музее Виктории и Альберта в Южном Кенсингтоне. (Фото [22](#) и [23](#).) Со времен Республики и до конца правления Наполеона, 1792-1814 гг., архитектура и убранство стали еще более холодными и аскетичными, и, за исключением отдельных случаев, не было большого использования цвета, чтобы смягчить традиционную формальность так называемого стиля “Ампир”.

Романтическая школа художников, поэтов и историков возникла после революции 1830 года, когда большее внимание стало уделяться интересным произведениям искусства и литературы Средневековья и Возрождения, и одним из последствий этого великого движения стало возрождение цветного оформления зданий.



Лицом к лицу, стр. 76.]

[Музей Виктории и Альберта.

ТАРЕЛКА 22.—УБРАНСТВО БУДУАРА МАДАМ ДЕ СЕРИЛЫ: ФРАНЦУЗСКОЕ, ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК.



Лицом к лицу, стр. 77.]

[Музей Виктории и Альберта.

ТАРЕЛКА 23.—УБРАНСТВО БУДУАРА МАДАМ ДЕ СЕРИЛЫ: ФРАНЦУЗСКОЕ, ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК.

Многие старые фрески, которые были покрыты побелкой не только во Франции, но и в Германии, в долине Рейна, а также в Англии, были вновь обнаружены после того, как побелка предыдущих веков была удалена. Многие французские архитекторы, художники и археологи, среди которых были Проспер Мериме, Дидрон и Виоле-ле-Дюк, выступали за более щедрое использование цвета не только в интерьерах, но и на экстерьерах зданий. Примерно в это время было опубликовано много работ по античному искусству, что также способствовало воспитанию общественного вкуса, и французские архитекторы и студенты становились энтузиастами применения глубокого колорита в архитектуре, движимые в этом направлении открытиями Хитторфа в 1823 году, а впоследствии и другими, которые отправились в Грецию и на Сицилию и обнаружили следы сильного колорита на древнегреческих храмах в Сегесте и Селинусе на Сицилии. Хитторф был первым, кто открыл и сделал известной древнюю полихромия греков. Следы окраски, которые он обнаружил на трех храмах близ Акрополя Селина и на маленьком храме Эмпедокла в том же месте, позволили ему восстановить окраску этих зданий, и в 1851 году он опубликовал свою работу под названием *"Архитектурная полихромия греков"*, а также *"Вид на великий храм Юпитера"*. Примерно в то же время скульптор Торвальдсен также обнаружил многочисленные следы синего, красного и золотого цветов на храме Эгины. Открытия Хитторфа в области греческого колорита сначала были восприняты во Франции с большой долей скептицизма и яростной оппозицией, поскольку ему сказали, что окраска сицилийских храмов - это всего лишь остатки "вульгарной мази византийского, нормандского или арабского происхождения". Однако теперь, в свете последующих исследований, ясно доказано, что греческая полихромия была традицией окраски еще более древних храмов и что последняя была лишь развитием архаичной полихромии примитивных микенских декораторов, которые, в свою очередь, заимствовали ее из египетских источников.

Примерно в середине девятнадцатого века искусство цветового оформления зданий значительно продвинулось вперед, поскольку публика знакомилась с древними произведениями искусства с помощью сделанных с них копий, иллюстрированных книг и фотографий произведений помпейского, римского, греческого, византийского, персидского, египетского, восточного и итальянского Возрождения. Таким образом, оформление зданий во Франции в девятнадцатом веке в связи с возрождением полихромии можно рассматривать как настоящий цветной ренессанс, поскольку началась реакция против почти бесцветных зданий двух предыдущих столетий. Цвет широко использовался не только в интерьерах французских зданий, но и в экстерьерах в структурном смысле благодаря использованию материалов натурального цвета, таких как мрамор, бронза, терракота и фаянсовая посуда с эмалью, а также при декоративном оформлении мозаикой.

Архитекторы Дюбан и Лабруст были одними из первых, кто помог создать этот новый вкус к цвету, они тщательно изучили остатки греческой и римской архитектуры, и особенно цветное оформление Помпей. Дюбан приступил к работе по восстановлению цветового оформления церкви Сент-Шапель в Париже и замка Блуа, где в последнем он успешно использовал в отделке керамическую плитку, взяв свои модели из плиток средневековья. Другими работами, выполненными Дюбаном или под его руководством, были реставрация Галереи Лувр в расписной “ложе” и декорированного потолка, а также в Школе изящных искусств “Лоджи Рафаэля” в галереях первого этажа и портиков в Кур-дю-Мурье, которые он оформил в помпейском стиле. Дюбан использовал мрамор, эмалированную керамику, терракоту и железо, а также краски для своих декоративных цветовых решений.

В то время многие архитекторы и художники с большим энтузиазмом выступали за более широкое использование цвета в зданиях, и многочисленным старым церквям и замкам был возвращен их прежний цвет, но не все те, кто брался за такую работу, были одарены как колористы, и, следовательно, случались некоторые ошибки и неудачи; но в то же время было выполнено значительное количество хорошей работы, в которой ни в коем случае не было недостатка в утонченном совершенстве и гармоничном выражении цвета. Альфред Норман и Луи Дюк были успешными декораторами того периода. Среди работ первого был прекрасно оформленный дом в помпейском стиле, расписанный для Луи Наполеона, а второй архитектор использовал глазурованную плитку в сочетании с живописью в некоторых удачных схемах декора в восточном методе раскрашивания. Церковь Сен-Жермен-де-Пре в Париже, в которой сохранились фрески Ипполита Фландрена, была великолепно украшена Денуэлем под руководством архитектора Виктора Бальтара. В связи с возрождением цвета во Франции Виолле-Дюк размышляет следующим образом: “Почему мы лишаем себя всех этих ресурсов искусства? Почему классическая школа утверждает, что холодность и монотонность являются неотъемлемыми спутниками красоты, в то время как греки, которых они представляют нам как художников *по преимуществу*, всегда раскрашивали свои здания внутри и снаружи, не робко, а используя чрезвычайно яркие цвета?”

Использование цветной терракоты, керамических плиток и мозаики быстро распространилось во Франции примерно в это время, поскольку архитекторы и общественность познакомились с цветным изразцовым декором мавританских дворцов в Испании, облицовкой мечетей в Персии, Каире и мусульманских дворцов и мечетей Индии. В сочетании с этим видом декора мозаика также вновь появилась во Франции. Шарль Гарнье, выдающийся архитектор, спроектировал и построил новый оперный театр в Париже в 1871 и 1872 годах, где он внедрил мозаику в больших масштабах, как внутри, так и снаружи этого важного здания. Он также использовал мозаику и эмали при отделке казино в Монте-Карло. Полихромия Оперного театра в Париже носит изысканный и величественный характер, который снаружи здания достигается за счет мрамора, бронзы, мозаики, эмалированного фаянса и позолоты, а внутри - за счет мозаики и расписных украшений Поля Бодри и других художников. Гарнье был энтузиастом колорита архитектуры, и особенно использования мозаики в отделке зданий. В своей мечте о будущем Парижа он

предсказывает, что “Основания карнизов будут сиять вечными красками, опоры будут украшены сверкающими панелями, позолоченные фризы будут тянуться вдоль зданий. Памятники будут украшены мрамором и эмалями, а мозаика заставит всех полюбить движение и цвет”. Гарнье привез в Париж многих итальянских мозаичистов, и во многом благодаря его влиянию правительство основало французскую школу мозаики в Севре, которая достигла превосходных результатов под руководством покойного М. Герспаха.

Глазурованная плитка, эмалированная фаянсовая посуда, цветное дерево, бронза и мозаика с этого времени использовались в качестве декоративных материалов в общественных и частных зданиях Парижа и по всей провинции. Крупные международные выставки в той или иной степени украшались этими материалами, и выставки этих цветных строительных материалов из Англии, самой Франции и других стран дали большой толчок их производству, особенно гончарному искусству. Во Франции большие декоративные панно из цветной плитки работы М. Дека создали эпоху в этом виде работ.

Первым среди многих архитекторов и художников, отстаивавших цвет в зданиях, был покойный М. Поль Седиль, чьи работы по эффективному использованию терракоты с эмалью и стеклянной мозаики в отделке хорошо известны в Париже. Среди прочих работ он спроектировал красивый монументальный дверной проем в качестве входа в Зал изящных искусств на Всемирной выставке 1878 года в Париже, который был выполнен исключительно из цветной терракоты и глазурованной плитки, аналогичной итальянской разновидности “Делла Роббиа”. Этот эмалированный дверной проем был выполнен в рельефном стиле и окрашен в контрастные тона зеленого, красного, натуральных цветов, черного и белого на бледно-желтом и лазурном фоне. Венки, звезды, пальмы и другие характерные элементы рисунка были выполнены золотом. Еще одной его работой является украшение потолка вестибюля магазина Printemps в Париже, где он использовал мозаику из эмалированного стекла с разноцветными шариками в оригинальном дизайне огня, обрамленную простой лепниной из позолоченной бронзы. Окраска этого эффектного дизайна очень простая, но насыщенная: основа золотистая, листва бледно-зеленая, а цветы белые, слегка оттененные розовым.

Пожалуй, самым важным мозаичным украшением во Франции является мозаика апсиды Пантеона в Париже работы художника М. Э. Эбера. Тема композиции - “Христос, открывающий Ангелу Франции Судьбы ее народа”. Фигура Христа занимает центр полусферического свода и стоит перед тронem; правая рука поднята, а в левой находится свернутый том — книга будущего, запечатанная семью печатями. Справа от него Богородица представляет Жанну д'Арк со своим знаменем, а слева Ангел Франции, чьи красные крылья украшены золотом, с мечом в руке представляет Святую Женевьеву из Парижа. Основа композиции - золотая. Фигура Христа облачена в пурпурную мантию с золотой каймой, а фигура Богородицы - белая с золотой каймой. Ангел Франции облачен в розовое одеяние и голубовато-зеленую мантию. У святой Женевьевы голубая мантия и серая мантия. Все персонажи стоят на зеленом лугу, усыпанном цветами. Замысловатые бордюры из виноградных листьев и вкраплений драгоценных камней окружают композицию, созданную по проекту М. Галланда, одного из лучших художников-декораторов Франции. Композиция, характер и окраска этой важной мозаики, а также техника исполнения основаны на лучших традициях равеннской мозаики пятого и шестого веков.

За последние годы во французских провинциях было выполнено множество примеров цветового оформления и мозаичных работ, в частности мозаичных украшений новых соборов в Марселе и Лионе. Муниципальные здания Парижа и провинциальных городов Франции, вместе с церквями, университетами и другими общественными и частными зданиями, содержат многочисленные примеры важных настенных росписей, которые, хотя и представляют большой интерес по отдельности, скорее следует рассматривать как отдельные попытки декоративной или изобразительной ценности, чем полные схемы цветового оформления зданий, которые они украшают.

В связи с тем, что мы только что сказали, необходимо будет сделать очень важное исключение в случае по крайней мере одного великого французского мастера декоративного искусства, а именно Пюви де Шаванна, поскольку он был, возможно, величайшим декоратором, которого когда-либо создавала Франция. Никто так хорошо, как он, не понимал законов и принципов архитектурного оформления и колорита. Он был почти единственным среди художников Франции в своем правильном отношении к поверхности стены как к архитектурному элементу, поскольку, глядя на его работы, всегда кажется, что стена представляет собой твердую и плоскую поверхность, и что его великолепные живописные украшения, насколько это возможно по их дизайну и цветовой гамме, и настолько они полны красоты и интереса, никоим образом не мешают архитектурной функции стены. Сравнение его работ в парижском Пантеоне с работами других художников, чьи работы занимают другие места на стенах в этом здании, ясно подтверждает это утверждение, поскольку, как правило, окружающие стены росписи, выполненные примерно десятью другими художниками, хотя и превосходны как иллюстративные произведения искусства, на самом деле неуместны в качестве настенных украшений по своей композиции, подходу к дизайну и, в частности, по своей яркой окраске. Они не гармонируют с достоинством архитектуры, они не являются законным украшением, а скорее большими картинами, прикрепленными к стенам, создавая живую и веселую картинную галерею в торжественном и величественном здании, и им не хватает той монументальной уместности в их дизайне и окраске, которая так хорошо выражена в работах Пюви де Шаванна.

Все художники, создавшие эти настенные рисунки в Пантеоне, за исключением Шаванна, по-видимому, находились под влиянием работ Поля Веронезе, Тинторетто, Тициана и Рубенса, которые создавали большие и даже колоссальных размеров картины маслом, которые были спроектированы так, чтобы соответствовать пространству стен и потолков в качестве декоративных рисунков, и были великолепны сами по себе со всем их богатством цвета, перспективой, композицией и энергией кисти в исполнении, но ни одно из них нельзя считать подходящим украшением пространства, которое они занимают на потолках и стенах. Итальянская первобытная школа и великие итальянские фресканты пятнадцатого и шестнадцатого веков понимали требования к отделке стен гораздо лучше, чем более поздние, хотя и великие итальянские и фламандские мастера, которые писали свои картины в основном маслом. Шаванн, однако, очевидно, основал свой стиль и методы на работах ранних итальянцев, и, хотя он писал маслом и воском на холсте, который был “маруфле”, или приклеен к стене, а не нарисован непосредственно на стене, как фреской или темперой, в его работах заметно сильное декоративное влияние, почерпнутое из изучения этих ранних итальянских мастеров.

Нетрудно указать на некоторые из многочисленных примеров, когда большинство настенных рисунков Пантеона не служат украшением, когда резкие контрасты цвета и экстремальные эффекты перспективы, как может показаться, почти нацелены на то, чтобы разрушить плоскость стены как плоской поверхности, придав ей вид отверстий или окон, а не на какое-либо стремление сохранить ее естественную прочность.

Настенную картину “Vers La Gloire” умного художника Детайля можно упомянуть как пример работы, достигшей пределов неуместного декора. Эта работа, без сомнения, очень популярная, на самом деле представляет собой многолюдную и сложную миниатюрную картину, увеличенную и перенесенную на стену. На этой картине изображены сотни солдат и лошадей, все в самых яростных действиях, с развевающимися знаменами и множеством мечей, копий и труб; лошади бешено скачут по облакам и сквозь них, много движения, и в группировке всадников проявляется большое мастерство, но с расстояния нескольких ярдов работа кажется просто блестящим и пятнистым произведением, а при ближайшем рассмотрении представляет собой идеальный музей солдатской формы. Какой бы умной ни была эта работа, она, однако, совершенно неуместна на стенах Пантеона, поскольку, помимо неподходящего предмета, она стесняет и разрушает амплитуду, а также плоскостность и монолитность стены, сохранение которых должно быть первоочередной заботой художника.

Настенные росписи в этом здании работы Пюви де Шаванна, в отличие от вышеупомянутых работ, спроектированы и выполнены в истинно декоративном смысле. Здесь он написал великолепную серию панно, иллюстрирующих случаи из жизни святой Женевиевы, покровительницы Парижа. Общий цвет этих пасторальных работ представляет собой сочетание серо-зеленых, бледно-желтых и бледно-фиолетовых тонов, что создает серебристую и нежную атмосферу. Композиции величественны и впечатляют, в почти равномерном распределении фигур нет скученности или сложности; лейтмотивом является простота, которая придает дизайну монументальную четкость, которой требует декоративная живопись. В этом отношении творчество Шаванна имеет много общего с очарованием и *наивностью* итальянских примитивистов.

В Отель-де-Виль он написал сюжеты “Ивер”, “Эте” и “Виктор Гюго с лирой в парижской деревне”, но, возможно, его величайшим достижением является знаменитая картина “Литература, искусство и музы”, которая украшает полукруг огромного амфитеатра Сорбонны в Париже. Тема была такой, которая полностью гармонировала с гением и способностями художника. Композиция содержит сорок четыре фигуры в натуральную величину, которые расположены серией искусно оформленных групп, все они связаны друг с другом и расположены симметрично, но не сухо симметрично, по обе стороны от центральной группы из трех фигур — Мнемозины, матери Муз, сидящей с мальчиками по обе стороны, которые, очевидно, призваны олицетворять Любовь и Славу. Другие фигуры символизируют Литературу, Искусство и поэзию. Фоновая сцена представляет собой священный лес, где изящные стволы деревьев сохранены довольно тонкими, чтобы не мешать фигурам, но эти сомкнутые ряды деревьев придают необходимые вертикальные линии, которые стабилизируют и усиливают композицию, чему также очень помогает темная живая изгородь, тянущаяся по всей длине картины, над которой немного видно неба.

Цветовая гамма представляет собой прекрасную гармонию довольно сильных полутонов таких цветов, как зеленый, красный, желтый, синий, оранжевый, серый и фиолетовый, но в целом доминирующей гармонией является гармония зеленого и фиолетового, хотя ни один из этих цветов не проявляется в своем полном или позитивном оттенке. Общая цветовая гамма этой работы необычайно интенсивна по сравнению с более бледным и нежным колоритом других работ этого художника. Его фигуры являются прообразами или воплощениями его поэтических идей, поскольку, подобно Блейку и Боттичелли, он использовал человеческую форму в своих рисунках не в каком-либо реалистическом смысле, а как средство выражения своих идей и внутреннего видения; короче говоря, он подчинил форму своей мысли.

Стены лестницы в музее в Лионе были украшены картинами Пюви де Шаванна; он также хорошо представлен в своих важных настенных росписях в музеях Руана, Марселя и Амьена, а его последней работой были декоративные картины в библиотеке Бостона, в Америке. Некоторые из его ранних работ и другие, более поздние, являются важными украшениями стен Музея Пикардии в Амьене, и этот музей предоставляет прекрасную возможность студенту, желающему изучить искусство Пюви де Шаванна, поскольку в нем представлено множество типичных примеров его дизайна, рисунка, композиции и цвета. Здесь есть несколько его очень больших картин, которые украшают стены главной лестницы, а также специальная галерея, посвященная его творчеству, стены которой увешаны его картинами, все они окружены богато раскрашенными помпейскими бордюрами и панелями с орнаментом. Архитектурная лепнина и другие элементы также богато окрашены, и этот окружающий цвет и орнамент никоим образом не мешает живописной композиции, но, с другой стороны, объединяет картины с архитектурой, и весь этот эффект является прекрасным примером цветовой отделки галереи.

Вообще говоря, большинство художников, которых привлекают для выполнения настенных росписей в общественных зданиях, боятся использовать цвет или цветной орнамент рядом со своими живописными композициями или вокруг них; но лучшие итальянские художники, а также греки неизменно окружали свои декоративные картины цветными геометрическими узорами, а

также раскрашивали архитектурную лепнину. Поэтому, когда мы видим, что такой великий декоратор, как Шаванн, применяет принцип использования цвета для усиления эффекта своей декоративной картины и, таким образом, следует практике старых мастеров, мы можем быть уверены, что декоративные полосы, линии и лепнина, если они окрашены в гармонии с живописными композициями, эффективно помогут последним в их функции обеспечения истинного украшения здания и не позволят им выглядеть изолированно, как картины, прикрепленные к стенам.

ГЛАВА VIII

До времен Карла Великого в Германии было мало, если вообще было, искусства или архитектуры, за исключением того, что находило выражение в различных предметах личного украшения, таких как броши, кольца, костюмы воинов и вождей, а также в некоторых предметах общего назначения, где меньшее искусство — *кляйнкюнсте* — было развито и достигло высокой степени совершенства в романский период и средние века. Карл Великий, правивший с 768 по 814 год, был великим любителем искусства и дал первый импульс искусству в Германии, когда построил свою величественную церковь, которую он также предназначал для своей усыпальницы, в Ахене (Экс-ла-Шапель). Здесь у него был также его главный дворец, но от этого и от многих других, которыми он владел на берегах Рейна, не осталось никаких определенных следов, кроме его дворцовой часовни, ныне кафедрального собора, или круглой части последнего, которая все еще существует в хорошей сохранности и является достойным памятником его величия и его рвения к развитию искусства в Германии. Говорят, что эта церковь является копией в плане византийской церкви Святого Витале в Равенне, за исключением того, что последняя представляет собой восьмиугольник в плане земли, а первая - многоугольник с шестнадцатью сторонами. Этот круглый тип здания использовался в Риме и на юге не только для церквей, но и для баптистериев, а после возведения часовни Карла Великого в Ахене он стал прототипом круглых церквей, которые строились в романский период и стиле в Германии. Церковь в Экс-ла-Шапель была украшена мозаикой, подобной мозаике Святого Витале в Равенне, но все оригинальные мозаики погибли, а те, что сейчас украшают купол и подвески церкви, являются современными работами Сальвиати из Венеции и были выполнены по копии старой мозаики семнадцатого века. Предмет купольной мозаики на золотом фоне изображает Христа и двадцать четыре Старца из Апокалипсиса. Остальная центральная часть церкви, стены амбулатории и т.д. были украшены мозаикой за последние десять лет. Хор этой интересной церкви является пристройкой и представляет собой готическое здание пятнадцатого века. Его стены и сводчатый потолок богато украшены цветным и золотым орнаментом, узоры которого похожи на шелковые гобелены того периода или заимствованы из них.

Мозаика в качестве церковного убранства, за исключением напольных покрытий, мало использовалась в Германии после времен Карла Великого; в северных странах Европы роспись стен темперой стала характерным методом декорирования романских церквей, точно так же, как мозаика была основным видом украшения церквей в Италии и южной Европе в тот же период.

В романскую эпоху в Германии, период, который, как обычно считается, длится с 1000 года н.э. примерно до 1200 года или чуть позже, ни одна церковь не обходилась без расписного убранства. Сюжеты были похожи, а общий дизайн и стиль рисунка мало чем отличались от мозаичного убранства церквей Италии и Сицилии. Отдельные фигуры и сцены из Ветхого и Нового Заветов были заключены в панели с бордюрами, выполненными в сложных декоративных формах, заимствованных в основном из обычных листьев. Фигуры обычно рисовались ровными тонами или почти такими; было предпринято очень мало попыток растушевки или моделирования форм, и вся работа была четко очерчена, так что готовое украшение выглядело как увеличенный вид иллюминации. Ребра или группы лепнины сводчатых потолков и откосы арок были украшены обычными цветами, гирляндами и лентами. В апсиде обычно помещалась большая фигура Христа или Мадонны на троне, окруженная фигурами апостолов и Святых, и часто в других частях церкви, таких как триумфальная арка, потолки и стены, были картины, изображающие видения Пророков и образные образы Апокалипсиса.

Романские церкви Рейнской области представляют собой множество примеров цветового оформления интерьеров, поскольку именно в регионе, омываемом Рейном, зародилось немецкое искусство, где его бережно лелеяли и где оно достигло ранней зрелости. Настенную живопись в качестве служанки или вспомогательного средства к романской архитектуре до сих пор можно изучать во многих старых церквях в долине Рейна, где она была важным искусством еще в одиннадцатом веке. Светские здания также, такие как замки, дома гильдий, ратуши, шато и частные дома, в то время были оформлены в цвете, но почти все их цветные украшения и картины были уничтожены с течением времени, за исключением некоторых оставшихся фрагментов, которые были переданы в местные музеи. Есть, однако, несколько церквей романского периода, на стенах которых до сих пор сохранилось значительное количество росписей одиннадцатого и двенадцатого веков, и хотя большая часть этих работ сильно выцвела и в настоящее время имеет очень мало от бывшего цвета и красоты, тем не менее композиция и очертания все еще налицо, и хотя мы не можем точно судить об их первоначальной окраске, тем образцам, которые еще не были отреставрированы, по-прежнему присуще много причудливости и очарования.

В долине Рейна есть четыре романские церкви, в которых до сих пор сохранились настенные росписи одиннадцатого и двенадцатого веков, а именно: двойная церковь в Шварц-Райндорфе, недалеко от Бонна, с росписями, которые первоначально были выполнены около 1150 года, капитул аббатской церкви в Браувайлере, недалеко от Кельна, и склеп Святой Марии в Капитолии в Кельне. В баптистерии церкви Святого Гереона сохранилось несколько настенных росписей тринадцатого века, а в склепе - еще более древние работы.

Возможно, самыми важными и наиболее интересными из этих старинных настенных росписей являются те, что украшают нижнюю церковь в Шварц-Райндорфе, хотя недавно они были полностью перекрашены, но следует признать, что их нынешняя окраска характерна для романского стиля и вряд ли может быть сильно ошибочной. Сюжеты, по-видимому, представляют собой в высшей степени творческие и поэтические концепции библейских сцен, а также крупные фигуры апостолов и еврейских пророков. Обработка выполнена обычным плоским методом раскрашивания с четкими контурами. Оригинальные картины были обнаружены под слоем побелки в 1853 году. В здании капитула в Браувайлере есть несколько образцов настенных росписей, датируемых концом двенадцатого века, сюжетами которых являются сцены из Послания к Евреям. В апсиде церкви есть и другие росписи позднеготического периода.

В крипте церкви Святой Марии Капитолийской в Кельне есть несколько интересных настенных росписей двенадцатого века, но они находятся в выцветшем состоянии. Однако эта церковь примечательна своим богатым современным колоритом и представляет собой один из лучших примеров возрождения романского убранства в Германии. Можно сказать, что каждый дюйм поверхности интерьера покрыт богато окрашенным орнаментом и фигурной росписью, включая колонны и опоры. Восточная оконечность в плане напоминает трилистник, имеет три полукруга, диаметры которых соприкасаются, а на трех полукупололах сверху изображены фигуры, которые были разработаны и начаты к росписи Стейнле, но закончены другими художниками.

В крипте церкви Святого Гереона в Кельне есть очень интересная серия настенных росписей, состоящая из отдельных фигур колоссальных размеров, каждая из которых написана в изогнутых углублениях в стенах. Фигуры благородны по дизайну, но их окраска сильно поблекла. Они датируются примерно двенадцатым веком и, по-видимому, являются образцами оригинальной работы, которые не реставрировались. Здесь можно упомянуть, что пол склепа выложен мозаикой одиннадцатого века. По своему характеру он римский, хотя и немецкой работы. Дизайн состоит из фигурных сюжетов, где изображены Давид, Самсон и Далила, а также знаки Зодиака. Эти мозаичные покрытия были прекращены после одиннадцатого века, когда вместо мозаики для напольных покрытий стали использоваться энкаустические и глазурованные плитки коричневого, красного или зеленого цветов. Стены баптистерия этой церкви украшены раскрашенными фигурами работы тринадцатого века. Фигуры святых и воинов в полный рост расположены

парами, две из них занимают верхнюю половину каждого арочного проема между сцепленными колоннами, а между каждыми двумя фигурами находится небольшая раскрашенная колонна. Нижние половины отсеков имеют орнаментальную кайму непосредственно под каждой парой фигур, а остальное пространство под каймой расписано в подражание подвесным гобеленам. В целом получается очень удовлетворительная и интересная схема оформления. Такие схемы были очень распространены в декоре готического периода в Германии и других странах. Остальная часть интерьера этой церкви, как и церкви Святой Марии в Капитолии, щедро украшена богато окрашенным золотым орнаментом, представляющим собой современное возрождение романского колорита. Обильный декор поверхности, который так часто использовался в романский период, был византийского происхождения и состоял из почти бесконечного разнообразия форм и мотивов, таких как обычные листья виноградной лозы, фрукты и усики, цветы различных видов, чешуйчатые узоры, переплетения, лады, геометрические комбинации, шевроны, зигзагообразные узоры, ленты, гирлянды и различные изображения резного византийского орнамента, а также другие архитектурные элементы, такие как аркады, выполненные однотонно.

Помимо примеров, которые мы только что заметили, есть и другие многочисленные образцы романской живописи, колорита и орнаментального оформления, которые все еще встречаются в других частях Германии. Стены и потолки хоров и трансептов Брауншвейгского собора украшены полной серией романских настенных росписей двенадцатого века. Лучшим примером этого стиля росписи в Германии является великолепный потолок большого нефа церкви Святого Михаила в Хильдесхайме. Это плоский потолок деревянной конструкции. Пространство, проходящее по всей длине центральной части потолка, разделено на ряд квадратных панелей; с каждой стороны этого центрального пространства полосы разделены на множество маленьких продолговатых панелей, а снаружи от них находится широкая обрамляющая кайма со свитками, содержащими в круглых промежутках на этой кайме поясные фигуры святых. На прилегающей границе расположены продолговатые панели, заполненные маленькими фигурами апостолов и Пророков в полный рост. На больших квадратных панелях центральной части внутри каждого квадрата чередуются ромбы и четырехлистники. Последние формы содержат сидящие фигуры царей и других персонажей, которые иллюстрируют генеалогию Христа, или Корень Иисуса. Также представлена осень, а угловое пространство за пределами ромбов и четырехлистников заполнено орнаментом и маленькими медальонами, которые придают дизайну большое богатство, не придавая ему какой-либо путаницы. Цвет очень сильный и насыщенный, и все украшение нанесено на синюю основу.

Небольшие витражи романского периода придают интерьерам дополнительную колоритность, хотя цветное стекло было второстепенным по сравнению с расписным декором того времени. Единственная фигурная работа, выполненная в стекле, заключалась в небольших круглых медальонах и ромбовидных панно, содержащих сюжеты из Священных Писаний, которые были размещены через определенные промежутки времени среди богатого обрамления из листьев и других орнаментальных форм.

В готический период, с двенадцатого по четырнадцатый века, когда стены церквей стали меньше по протяженности и площади, а окна - больше и многочисленнее, роспись по стеклу постепенно стала главным фактором придания колорита церковным интерьерам, и, следовательно, искусство и ремесло художника по стеклу или "стекольщика", как его называли в старых документах, стало более важным, чем искусство живописца и декоратора. Когда строители готики усовершенствовали систему ребристых сводов, свое величайшее открытие и лейтмотив стиля, они обнаружили, что стены не были необходимы в качестве активных элементов конструкции, а использовались только для заполнения промежутков между пустотами, и поэтому представляли собой более или менее инертную массу. Они обнаружили, что стены им не нужны, кроме как для защиты от непогоды, и поэтому мы обнаруживаем, что в готических зданиях стены начали исчезать, а поскольку окон стало больше, готические церкви превратились в огромные оранжереи. Чтобы предотвратить такой внешний вид, было необходимо заполнить окна цветным стеклом, которое приглушило бы яркий белый свет, проникающий через прозрачное стекло, и придало бы интерьерам более комфортный вид, в то же время добавив цветового оформления зданиям. Во многих готических церквях площадь стекла больше, чем стен; например, в клиросе хора в Амьенском соборе площадь пустоты или оконного пространства в сорок раз больше, чем в цельном камне, а в некоторых случаях стен вообще нет, как в высоконаучном строительстве верхней части хора в Пражском соборе, где все сделано из стекла, вставленного в каменные своды. В качестве иллюстраций можно привести другие крупные церкви или соборы, построенные в готическом стиле, где соотношение пустоты к твердому очень велико и, следовательно, окна очень большие, такие как Шартр, Кельн, Кентерберри, Линкольн и Йорк. В небольших готических церквях Англии или на Континенте это соотношение пустоты и твердости обычно было обратным, и из-за этого, а также из-за более широкого использования дерева в кровлях и экранах, небольшие церкви повсюду в то время были более богато окрашены, чем большие. Художник и декоратор также нашел больше работы в обработке светских зданий цветным декором в готический период, чем в соборах. Лишь в редких случаях в церквях этого периода были обнаружены важные настенные росписи; цвет и отделка, за исключением витражей, были, особенно в случае соборов, ограничены лепниной, ребрами свода, капителями, опорами; и иногда полотна или потолки сводов были полностью заполнены арабесковым орнаментом, но часто лишь частично, вокруг выступов, отмечавших пересечение ребер. (Фото [24.](#)) Именно в небольших церквях, а также в камерах и часовнях, пристроенных к большим церквям и соборам, в криптах, ризницах, баптистериях и святынях в готический период были реализованы или испытаны полные схемы цветового оформления. Следует отметить, что некоторые эффектные цветовые оттенки были получены благодаря богато раскрашенной и позолоченной резьбе и скульптуре на деревянных и каменных ширмах, алтарных изделиях, а также резных и раскрашенных дарохранительницах, которые в большом количестве были найдены в готических церквях Германии.



ФОТО XXIV

УКРАШЕНИЕ ПАЗОВОГО ПОТОЛКА В ЦЕРКВИ СЕН-ЖАК, ЛЬЕЖ.

1522-1558

Витражи готического периода, особенно двенадцатого и тринадцатого веков, были самым тонким и наиболее понятным цветовым оформлением стеклянных материалов, которое когда-либо делалось. Хотя множество прекрасных витрин, относящихся к этому времени, можно найти по всей Германии, Фландрии, Богемии и Австрии, лучшие образцы находятся во Франции, например, в Шартре, и в Англии, в Йорке. Цвет стекла этого периода никогда не был превзойден по своему великолепию и красоте, а фигурная обработка и общий орнамент выполнены в подходящем плоском и архитектурном стиле, гармонирующем с материалом. Плоский гобеленоподобный эффект рисунков придает работе вид стеклянной мозаики, и результат получается таким, каким он должен быть, а именно декоративным произведением из “витражного” стекла, а не “раскрашенным”. В пятнадцатом веке и позже витражное стекло деградировало до имитации картин или светотеневой живописи на стекле, и следовательно, утратило свой законный характер стеклянной мозаики. Одним словом, со временем она приобрела живописный характер и перестала обладать истинными качествами витражного стекла. Эта более поздняя деградация цветного стекла была характерна для Германии, Франции, Италии и Англии.

Любовь к цветовому оформлению применительно к интерьерам и экстерьерам светских зданий и частных жилищ была более заметна в Германии, чем в других европейских странах в средние века, и, как и следовало ожидать, Германия, обладающая стойким и верным консерватизмом, более тесно придерживалась своей старой традиционной любви к цвету и украшениям и до сих пор больше гордится всеми обстоятельствами гражданских шествий и пышных зрелищ, чем любая другая нация в Европе. Если мы попытаемся найти объяснение этому, то обнаружим, что это унаследованная любовь от их предков, древнегерманских воинов и вождей, которые правили страной до времен Карла Великого и которые испытывали страстное наслаждение от цвета и личных украшений. Мы можем привести одну из иллюстраций этого художественного

консерватизма, среди многих других, указав на то, что немцы сегодня расписывают свои рестораны, например, так же, как они это делали во времена пятнадцатого века.

Особенно в музеях Кельна и Мюнхена хранится множество фрагментов внутренней декоративной живописи, которые были взяты из старых домов по соседству. Такие образцы старинной работы обычно выполнены очень ровно и всего в нескольких цветах, напоминающих узоры на гобеленах, причем все они имеют четкие очертания, подчеркивающие формы, подобно конструктивным выступам оконного стекла. Мы можем указать на один из многих фрагментов этой работы, который сейчас находится в музее Кельна: он состоит из части глубокого фриза с зубчатыми стенами, состоящего из трех панелей, расписанных сценами из истории о Блудном сыне (*der lieblose Sohn*), и выполнен темперой в ровных тонах красного, синего, бледно-желтого и серого, обведенных черным. Этот фриз когда-то был частью декора столовой *Дома на Хохштрассе* в Кельне.

Обшитые деревянными панелями потолки частных домов в периоды готики и Ренессанса были ярко окрашены, а глубокие фризы на стенах были расписаны фигурными сюжетами, геральдикой, листвой, цветами и птицами, а иногда и только обычным орнаментом, все работы обычно выполнялись темперой, в то время как стены внизу были либо обшиты деревянными панелями, либо вырезаны из дерева или камня. В некоторых случаях нижняя часть стены была расписана по дереву или штукатурке или увешана фигурными гобеленами. Можно отметить, что немцы всегда максимально использовали декоративную геральдику, которая была разработана с большим мастерством, в сложной и роскошной манере и использовалась ими во всех формах и материалах декоративного искусства.

Украшение экстерьеров и интерьеров своих общественных зданий, а также частных домов высшего класса всегда было страстью немцев. Многие старинные дома в таких городах, как Любек, северный немецкий город эпохи Возрождения, Брауншвейг, Хильдесхайм, Франкфурт, Страсбург, Нюрнберг, Ротенбург и швабский город Аугсбург, украшены богатой резьбой и росписью, одной или обеих, на фасадах и в интерьерах главных комнат, многие образцы которых сохранились до сих пор. Резьба и роспись в домах немцев и на них в большинстве случаев были спроектированы и выполнены местными художниками и ремесленниками, но в некоторых случаях есть записи о привлечении иностранцев, как в случае с Фуггерхаусом в Аугсбурге, где Ганс Фуггер, член этой могущественной и богатой семьи, в 1570 году оформил свой дом в стиле итальянского Возрождения, причем работу выполняли итальянские художники.

Врожденная любовь к украшению и цвету всегда уважалась в Германии правящими властями, муниципалитетами и богатыми гражданами, которые всегда поощряли декоративное искусство. Немцы гордятся не только тем, что у них есть красивые ратуши, театры, железнодорожные вокзалы, художественные галереи, музеи, колледжи, университеты и другие общественные здания, возведенные как наилучшие образцы прекрасной архитектуры, но и тем, что они украшают такие здания скульптурой, фресками, мозаикой и другими цветными украшениями.



Лицом к лицу, стр. 104.]

ТАРЕЛКА 25. — ПРИМЕР ОРНАМЕНТА НА ПОДГУЗНИКАХ, ШИРОКО ИСПОЛЬЗОВАВШЕГОСЯ В ИТАЛЬЯНСКОМ, НЕМЕЦКОМ И АНГЛИЙСКОМ ДЕКОРЕ ШЕСТИНАДЦАТОГО ВЕКА.

Мы могли бы дополнить эти наблюдения о колорите архитектуры в Германии кратким описанием нескольких примеров современных произведений искусства, которые привлекли наше внимание.

Любовь тевтонов к готическому стилю, его вспомогательному цвету и орнаментам проявляется в оформлении почти каждого общественного здания в современной Германии. Это проявляется даже в оснащении и убранстве роскошных салонов их больших пассажирских лайнеров последней постройки, где столовые и гостиные современных лайнеров часто, как в случае с *Imperator*, спроектированы и оформлены в стиле и истинном духе средневековой готики, так что пассажиры могут почти представить, что они живут в каком-нибудь замке или баронском дворце пятнадцатого века, а не находятся на борту корабля.

Стены и потолок лестничной клетки музея в Кельне представляют собой довольно удачную схему современного немецкого декора. Стены украшены фресками Штайнле, которые являются важными образцами творчества этого современного немецкого художника. Орнамент, который окружает фрески и который находится в нижних частях стен, не так хорош по цвету или форме, как орнамент сводчатого потолка. Работа над последним выполнена в хорошем цвете и успешно. Своды имеют чередующийся малиново-красный и синий фон, на котором нанесен хорошо проработанный орнамент в виде завитков более светлых тонов с небольшим количеством золота на лепнине и других деталях, в целом эффект насыщенный и приятный.

Богато раскрашенные резные деревянные потолки с низким рельефом, которые содержат многочисленные геральдические щиты, расположенные на панелях и украшенные подходящим орнаментом в виде листьев и лент, встречаются почти во всех наиболее важных помещениях немецких ратуш. Одним из лучших образцов цветного потолка с резьбой является тот, который украшает Кайзерхалле в Ремере, или ратуше, Франкфурта-на-Мэне. Этот великолепный потолок украшен барельефной резьбой, что придает ему подходящий плоский вид. Насыщенные оттенки

зарядов на щитках в сочетании с используемыми золотом и серебром создают на темном фоне натурального коричневого цвета древесины чрезвычайно удовлетворительный образец изысканного декора. Этот потолок, безусловно, лучший в своем роде, который, насколько мы помним, приходилось видеть в любом немецком городе. Стены этого великолепного зала украшены хорошими портретами немецких и прусских королей и императоров в полный рост. У входа в зал находится сидящая фигура Карла Великого работы Файта, а на панели выше - настенная роспись Стейнле на тему "Суд Соломона". Портрет Фридриха I в полный рост (1152-90) - необычайно тонкая работа Лессинга.

Другим примером тонко вырезанного и расписанного потолка является потолок Зала совета в Ратуше в Хильдесхайме. Здесь также видны геральдические эмблемы с фигурами и замысловатыми завитками, которые составляют дизайн этого потолка. Общая гамма окраски - насыщенные и глубокие тона красного, синего, золотого на фоне темно-коричневого дерева. Стены этого готического зала украшены прекрасными фресками Х. Прелла, начатыми в 1892 году. За исключением того, что в некоторых местах слишком темно, в остальном они блестящие и светящиеся по цвету, и их можно назвать одними из лучших образцов фресковой техники в Германии.

Интерьер ратуши в Экс-ла-Шапель великолепно оформлен и выполнен в том же стиле, что и в Хильдесхайме и Франкфурте. В зале коронации в этом здании хранятся знаменитые исторические фрески Альфреда Ретеля, четыре из которых были написаны этим художником, а остальные четыре были спроектированы Ретелем, но раскрашены профессором Кереном. Сводчатые потолки и простенки богато декорированы, а окна украшены витражами.

Стены главной лестницы Нового музея в Берлине украшены шестью великолепными фресками Каульбаха, представляющими определенные эпохи в истории человечества. Эти настенные росписи выполнены в технике фрески на жидком стекле. В качестве настенных украшений они слишком живописны по дизайну, а обработке, в том что касается расцветки и техники исполнения, не хватает простоты. Они чрезмерно смоделированы в своих светотенях, а в окраске присутствует слишком много резких контрастов, что сильно снижает их ценность как монументальных образцов законного оформления стен. Везде, где в работе встречаются белые или светло-желтые оттенки, эти части картины, очевидно, распались и в настоящее время имеют неприятный меловой оттенок или налет. Это, а также наличие большого количества черных и густых теней, которые, по-видимому, потемнели, если это возможно, с возрастом, в совокупности выбивают картину из тона. По композиции и рисунку они не лишены величия стиля, но если бы они были более простыми в обработке и менее буйными по цветовым и светотеневым эффектам, они были бы более приятны в качестве украшения стен.

В Зале богов и в двух смежных комнатах по обе стороны от небольшого вестибюля Глиптотеки в Мюнхене есть несколько важных фресок работы Корнелиуса, написанных в 1820-30 годах. Сюжеты этих картин классические и представляют Обитель Богов, Легенду о Прометее и Троянские войны, все они написаны в богатой и яркой цветовой гамме, но граничат с резкостью. В этих комнатах много вспомогательного убранства, состоящего из хороших образцов орнамента в греко-римском стиле Гроттеше в живописи и лепнине-рельефах. Новая ратуша Мюнхена богато украшена настенной росписью, орнаментами и геральдическими изображениями. В Зале Совета есть очень большая настенная роспись, выполненная маслом на холсте Пилоты. Предметом является аллегорическая история Мюнхена, а зал магистратуры украшен картинами Линденшмита и потолком с тонкой резьбой и росписью.

Одним из лучших образцов современного немецкого декора является большая лестница скульптурной галереи Альбертинум в Дрездене. Фрески Х. Прелла на потолке и стенах содержат сюжеты греческой мифологии и написаны в ярких цветовых гаммах, общий эффект очень яркий, а работа энергична в исполнении. Каменная кладка дадо и нижнего этажа украшена бронзовыми

панелями с барельефным декором, а в коридоре лестничной площадки есть несколько прекрасных мозаичных панелей.

Фрески, мозаика, плитка и цветной мрамор часто использовались в качестве средства цветного оформления экстерьеров многих общественных зданий в Германии в наше время. В верхней части фасада музея Кунст-Гевербе в Берлине есть прекрасная серия панелей квадратной формы с цветной мозаикой на золотой основе, разработанных профессором Эвальдом и Гезельхапом.

Внешняя стена Королевского исторического музея в Дрездене имеет важное украшение, состоящее из длинного и глубокого фриза, выполненного в светло-желтых тонах камня и черного цвета на золотистом фоне. Материал представляет собой разновидность фарфоровой или плиточной композиции с обработкой в стиле сграффито. Работа выполнена на Королевской фарфоровой мануфактуре в Мейсене. Предметом этого фриза является конная процессия королей и воинов Саксонии, правивших с 1170 по 1873 год и представленных в хронологическом порядке.

В Германии есть много зданий, экстерьеры которых были украшены фресками, но большая часть этих работ сейчас находится в ветхом состоянии. Многие современные дома, такие как рестораны и магазины, имеют внешнюю отделку, выкрашенную маслом. Наружные стены Старого (Альтернативного) музея в Берлине украшены многочисленными панно, расписанными фресками с мифологическими сюжетами, такими как Подвиги Геракла и т.д., Но сейчас они находятся в грязном и выцветшем состоянии. В качестве примера внешней окраски мы могли бы упомянуть красивый готический фонтан "Шене Бруннен", возведенный около 1360 года на рыночной площади Нюрнберга. Этот фонтан построен в форме пирамиды в богатом готическом стиле; однако его несколько раз реставрировали. Он украшен множеством фигур королей, пророков, апостолов и других достойных людей и всегда окрашен в свои первоначальные цвета - синий, красный и золотой.

Мы можем завершить этот обзор цветного оформления зданий в Германии кратким упоминанием о некоторых украшениях из раскрашенного дерева и камня, которые в изобилии встречаются в старых немецких церквях, и особенно в церквях Нюрнберга. Церковь Святого Лаврентия в Нюрнберге содержит несколько образцов резных деревянных алтарных изделий в форме триптихов, центральные панели которых украшены сюжетами из Священных Писаний, фигуры выполнены высоким рельефом и окрашены в насыщенные цвета, чтобы гармонизировать с цветом двух раскрашенных листьев по обе стороны от него. С крыши в центре этой церкви свисает знаменитая круглая резьба по дереву работы Файта Штосса, вся богато раскрашенная и позолоченная. Он состоит из изображения Благовещения, а окружающая круглая рамка выполнена в красивом ажурном стиле, украшена розами и семью медальонами с изображениями Семи Радостей Пресвятой Богородицы. В этой церкви также есть очень интересный алтарь четырнадцатого века с готической резьбой по камню, который установлен в бухте слева от восточного торца церкви. Это хороший пример колорита того периода, он окрашен в желтовато-красные и теплые зеленые тона с мягким тускло-синим на заднем плане, а выступающие части и узкие молдинги позолочены. На многих конструктивных деталях и лепнине этой церкви до сих пор сохранились остатки колорита четырнадцатого и пятнадцатого веков. Остатки аналогичной окраски обнаружены во многих частях церкви Святого Себальда в Нюрнберге, особенно на ребрах сводов, опорах и потолках и т.д. В этой церкви можно увидеть знаменитое Распятие с фигурами Спасителя, Богородицы и Святого Иоанна, выполненное из резного дерева и богато раскрашенное, работы Файта Штосса (1520). Другим примером расписной и позолоченной резьбы по дереву в этой церкви является статуя Мадонны (1450 г.) под балдахином готического дизайна.



Лицом к лицу, стр. 112.]

ТАБЛИЧКА 26.—ПРИМЕР РИСУНКА ПОДГУЗНИКА, ИСПОЛЪЗУЕМОГО В ИТАЛЬЯНСКОМ, НЕМЕЦКОМ И АНГЛИЙСКОМ ДЕКОРЕ
ШЕСТНАДЦАТОГО ВЕКА.



Лицом к лицу, стр. 113.]

**ТАРЕЛКА 27.—ПРИМЕР ОРНАМЕНТА НА ПОДГУЗНИКАХ, ИСПОЛЬЗОВАННОГО В ИТАЛЬЯНСКОМ, НЕМЕЦКОМ И АНГЛИЙСКОМ ДЕКОРЕ
ШЕСТНАДЦАТОГО ВЕКА.**

ГЛАВА IX

ЦВЕТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В АНГЛИИ

Полихромная отделка зданий в Англии, как и архитектура, в значительной степени была развитием итальянского и французского искусства или, по крайней мере, находилась под их сильным влиянием на этапе своего зарождения; можно добавить, что на нее также повлияло немецкое и фламандское декоративное искусство XIV и XV веков.

Можно сказать, что английское декоративное искусство и колорит всегда имели свой особый стиль и характер, отличающий их от других стран, но мы должны признать, что истоки, из которых они возникли, не были полностью местными. Английское искусство не было коренным для этой страны, а скорее экзотическим, которое чрезвычайно хорошо прижилось, глубоко укоренившись в восприимчивой и плодородной почве Англии. Если это верно в отношении исторических истоков британского искусства, то, с другой стороны, следует также сказать, что первоначальные черты и облик заимствованного искусства были полностью изменены и приобрели вид британского коренного искусства.

Краткое описание, приведенное в предыдущих главах, практики цветного декора в Италии, Франции и Германии может пролить некоторый свет на стили и методы орнаментального дизайна и окраски, практиковавшиеся в наших странах, особенно в средневековье.

В донорманнские времена английские церкви были украшены цветами, хотя и в грубой манере. Венерательный Беда сообщает, что в 678 году монастырь Веремут был украшен росписями, выполненными французскими художниками. Картины и гобелены были обычным украшением церквей донорманнского периода. Еще в 674 году Уилфрид, епископ Йоркский, украсил стены, арку сакриума и капители колонн своей церкви священными сюжетами и другими яркими цветами.

Однако в настоящее время не сохранилось ничего, кроме нескольких следов цвета на некоторых очень старых зданиях, относящихся к периоду до норманнского времени, и даже лишь небольшая часть расцветки на лепнине, резьбе и других частях нормандской архитектуры наших великих соборов и небольших церквей, но тех частей расцветки, которые все еще сохранились, достаточно, чтобы доказать, что здания нормандского периода, как и все церкви до Реформации, должны были быть украшены и раскрашены от пола до потолка.

Использовалось очень мало цветов, и они были простыми, такими как красный, черный и желтый только в некоторых схемах, но в других были введены синий и зеленый.

Настенные росписи и священные сюжеты, наряду с подчиненным орнаментальным убранством, когда-то покрывали интерьеры нормандских церквей, но сейчас от них осталось лишь немного следов. Декоративные узоры, имитирующие нормандские лепнины и ромбы, все еще использовались в украшении более поздних церквей вплоть до конца первой четверти XIII века.

Частое упоминание о цветном декоре в Англии встречается в записях, или Close Rolls, Генриха III, датируемых первым десятилетием XIII века. В этих документах мы находим упоминания о росписи королевских покоев в его дворцах в Вестминстере, Гилфорде, Виндзоре, Винчестере и Кларендоне, а также упоминания об определенных цветах и золоте, а также о масле и лаке. Также упоминается изготовление витражей; и мы знаем, что в тот период в Англии практиковалась миниатюрная живопись. Сюжеты и орнаменты иллюминированных рукописей часто копировались на стенах церквей и дворцов, а также на витражах того времени.

Этот английский король имел большую страсть к украшению своих многочисленных дворцов и часовен росписями и витражами. Он также поощрял искусство миниатюрной живописи и, чтобы упомянуть один из примеров, заказал большую книгу миниатюр, которая содержала иллюстрации и записи о подвигах его героического дяди, короля Ричарда I, во время осады Антиоха во время

крестового похода. Также упоминается, что он «приказал, чтобы эти подвиги стали темой картин на обшивке стены комнаты в королевском дворце в Кларендоне». Эти «подвиги» также стали темой других картин, которые были выполнены четырнадцать лет спустя в Лондонском Тауэре, а также в Антиохийской (еврейской) палате в Вестминстере. Любопытная и тесная связь с живописью миниатюр, книжных иллюстраций и настенной росписи прослеживается в том факте, что королевский библиотекарь был также хранителем красок, которые он поставлял декораторам по приказу короля. Из этого следует, что краски, использовавшиеся для иллюминации книг и для настенных росписей, были, вероятно, одного и того же вида и, возможно, одной и той же стоимости.

В некоторых старинных иллюминированных рукописях часто встречаются изображения интерьеров комнат с различными декоративными узорами на окрашенных стенах и потолках, а в некоторых случаях они окрашены как «*Stellari Augeo*», украшенные золотыми звездами на синем или зеленом фоне. В связи с этим интересно отметить, что первое упоминание о Звездной палате встречается в «Списке ливреев» Генриха III в следующих словах: «Предписание шерифу Саутгемптона, чтобы он распорядился покрасить палату в Винчестере в зеленый цвет и украсить ее золотыми звездами (*и отсеками или панелями*), на которых могут быть нарисованы сюжеты из Ветхого и Нового Заветов».

О том, что цветная отделка интерьеров была распространенной практикой () еще до времени Генриха III, свидетельствует другое предписание короля о том, что обшивка стен в королевской комнате в замке в Винчестере «должна быть расписана теми же картинами, что и раньше».

Генрих III нанял нескольких местных художников, имена по крайней мере двух из которых упоминаются — Эдвард из Вестминстера и мастер Уолтер, — но итальянец «Уильям из Флоренции», монах из Вестминстера, по-видимому, был главным художником и декоратором короля, поскольку, как правило, местные художники и декораторы выполняли работу под его руководством и надзором.

В это время и даже позже, вплоть до конца XVII века, английский король приглашал в страну многих итальянских, французских и фламандских художников, а многих других привлекала в Англию потребность в декоративных работах. Хотя по всей стране работало немало местных художников и декораторов, было также значительное число иностранных художников, которые, как правило, принадлежали к какому-либо религиозному ордену и путешествовали по Англии, украшая многие церкви и светские здания. Следует отметить, что большая часть художественного убранства, выполненного иностранными художниками-монахами, состояла из копий миниатюрных картин из иллюминированных рукописей.

Массовая иммиграция этих иностранных художников, декораторов и мастеров по изготовлению витражей в XIV и XV веках способствовала возникновению здоровой конкуренции между ними и местными английскими декораторами и мастерами, что привело к значительному улучшению качества работ местных художников, хотя лучшие работы, как правило, приписывались иностранным художникам.

Трудно представить, насколько были раскрашены и украшены церкви и светские здания в указанные века в Англии, но у нас есть достаточные доказательства из сохранившихся остатков раскраски, а также из документальных свидетельств, что стены, потолки, опоры, арки, капители и лепнина интерьеров церквей, независимо от того, были ли они выполнены из камня, дерева или штукатурки, были богато раскрашены и позолочены, так что от пола до крыши церкви средневековой Англии сияли торжественным величием цветов и золота, а дополнительный эффект создавали гармоничные цвета витражей.

В настоящее время интерьеры большинства этих старых церквей лишены былой красоты цветов, что связано с веками запустения и, возможно, вандализма. Некоторые из них, конечно, имеют пятнистые участки цвета и украшений в восточной части, а иногда и несколько цветных стеклянных окон. Лишь в редких случаях одна из этих старинных церквей получает новую

полную и законченную цветовую гамму; большинство из них по-прежнему сохраняют модную белую краску « » с несколькими пятнами цвета « »; их прежняя красота утрачена, и в настоящее время никто, похоже, не заинтересован в том, чтобы предпринять серьезную попытку вернуть ее.

Некоторые критики решительно утверждают и доказывают, что эти старые церкви и другие древние сооружения не следует восстанавливать ни в прежней красе цветной отделки, ни в их структурных особенностях. Один критик следует за другим, повторяя аргументы своего предшественника в области искусствоведения, а именно, что старые здания следует позволить медленно разрушаться, приходить в упадок и исчезать, а также, что нельзя восстановить то, чего не существует. Эти аргументы кажутся вполне логичными, когда речь идет о сооружениях, которые уже настолько разрушены, что не могут использоваться по назначению, но если здание, хотя и состарившееся и изношенное временем и непогодой, все еще достаточно прочное и надежное, чтобы использоваться, как в первые дни своего расцвета и красоты, то нет абсолютно никаких причин, по которым его нельзя было бы тщательно и с любовью восстановить или отремонтировать там, где это необходимо, как в его конструктивных частях, так и в цветовом оформлении, до тех пор, пока оно еще может использоваться для выполнения тех обязанностей или функций, для которых оно было первоначально предназначено.

Лучшие образцы цветной отделки в Англии XIV и XV веков можно найти в церквях Восточной Англии, главным образом в графствах Норфолк и Саффолк (), хотя в западных и южных графствах Мидленда в это время большое внимание уделялось отделке церквей, но она уступала работам, выполненным в Восточной Англии. Было выдвинуто несколько причин, объясняющих превосходство искусства Восточной Англии, главная из которых заключалась в том, что в период наибольшей активности в области украшения церквей в восточных графствах эти части страны находились в очень процветающем состоянии благодаря расцвету торговли тканями и шерстью, а также тесным связям Восточной Англии с Фландрией в области общения и торговли. В XIV веке Эдуард III в 1328 году привез в Норфолк многих фламандских ткачей, а в течение следующего столетия и после этого многие фламандские и немецкие художники и декораторы, несомненно, прибыли в эту часть Англии и получили работу по украшению церквей.

Также высказывалось предположение, что превосходное качество и количество декоративной живописи в Восточной Англии было связано с более широким использованием дерева для церковного убранства, особенно дуба, в этой части страны, а также с дефицитом камня. В Норфолке и Саффолке было дешевое и обильное предложение дерева, но единственным видом камня был кремневый, из которого в основном и строились церкви. Поэтому дерево и оштукатуренные стены больше подходили для росписи, чем камень, который чаще использовался при строительстве церквей в других частях Англии. Соответственно, мы видим, что алтарные перегородки и другие деревянные элементы интерьера церквей Восточной Англии были тщательно раскрашены и украшены фигурами и декоративными узорами. (Иллюстрации 4, [25](#), [27](#), [28](#).)



ИЛЛЮСТРАЦИЯ XXVIII

По акварели У. Дэвидсона

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ: С РУД-ЭКРАНА ЦЕРКВИ РАНУОРТ. НОРФОЛК: НАЧАЛО XVI ВЕКА.

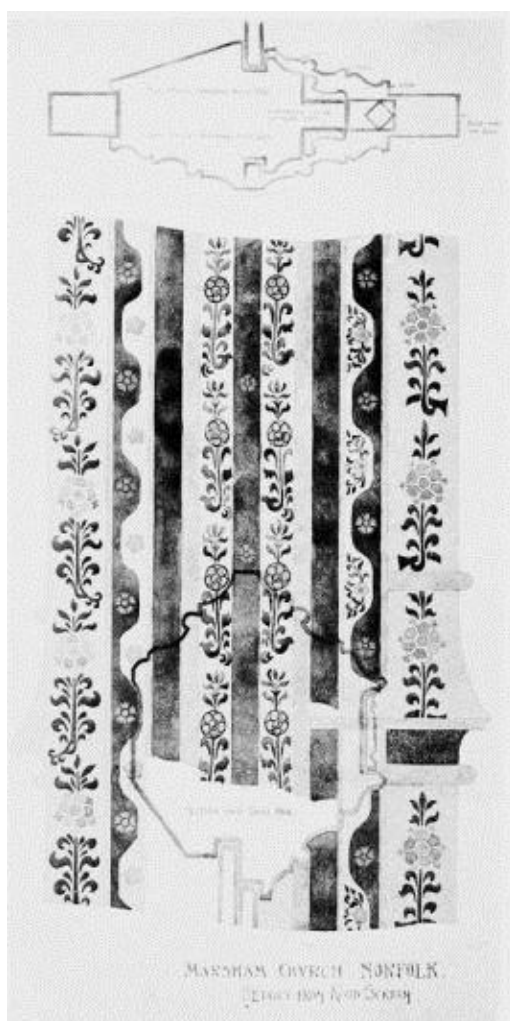
Фламандская живопись того времени достигла высокого совершенства, и нет сомнений, что она оказала сильное влияние на английское искусство XV века, особенно на декоративную школу искусства, которая примерно в то же время достигла большого расцвета в Восточной Англии. Фламандские методы и стили раскраски и росписи церквей, особенно алтарных перегородок, крыш и алтарных обрамлений, были свободно переняты английскими декоративными художниками, а типы расписных фигур святых, пророков и апостолов, а также стиль и характер цветочных и геометрических орнаментов, которые были найдены в существующих украшениях старых английских церквей, имели свои аналоги в фламандском церковном убранстве (иллюстрация [24](#)). Лучшими сохранившимися образцами английского искусства этого периода являются алтарные перегородки в Норфолке, особенно в Ранворте (иллюстрации 4 и [28](#)), Бартон-Терфе, Эйлшеме и Коустоне, а также перегородки церкви Саутволда в Саффолке. Роспись на этих перегородках имеет явно английский характер и технику, хотя рисунки отдельных фигур могут быть выполнены во фламандском или немецком стиле.

Внутренние поверхности стен небольших английских церквей обычно покрывались штукатуркой, в то время как стены больших церквей и соборов были из гладкого камня. Штукатурная поверхность готовилась к росписи простым нанесением светлой, кремовой или бледно-серой краски на основе клеевого лака. Декоративные узоры и эмблематические символы

рисовались на этих основаниях или на аналогично подготовленных основаниях мягких оттенков красного, синего или зеленого цветов. Узоры иногда рисовались только одним цветом, но чаще двумя или тремя, один из которых был золотым или желтым, чтобы имитировать цвет золота. На белом, сером или кремовом фоне оттенки обычно были темно-серыми, красными, черными или зелеными, а на более ярких фонах цвета узоров были, как правило, серыми или черными, или более темными оттенками цвета фона.

Хотя ранние английские декораторы были хорошими колористами, диапазон цветов был ограничен, но они хорошо использовали небольшое количество цветов, которые они применяли, часто умело переставляя и чередуя группы или комбинации, так что, хотя и использовался один и тот же цвет на одном и том же узоре, перестановка путем чередования узоров придавала большую интерес и разнообразие общей цветовой гамме. Красный, желтый, черный и белый были основными цветами, использовавшимися в ранней готической декорации; синий, зеленый и золотой были добавлены к ним в более поздние периоды, особенно в декорации и фигурных росписях на алтарных перегородках и потолках, а также на деревянных изделиях в целом.

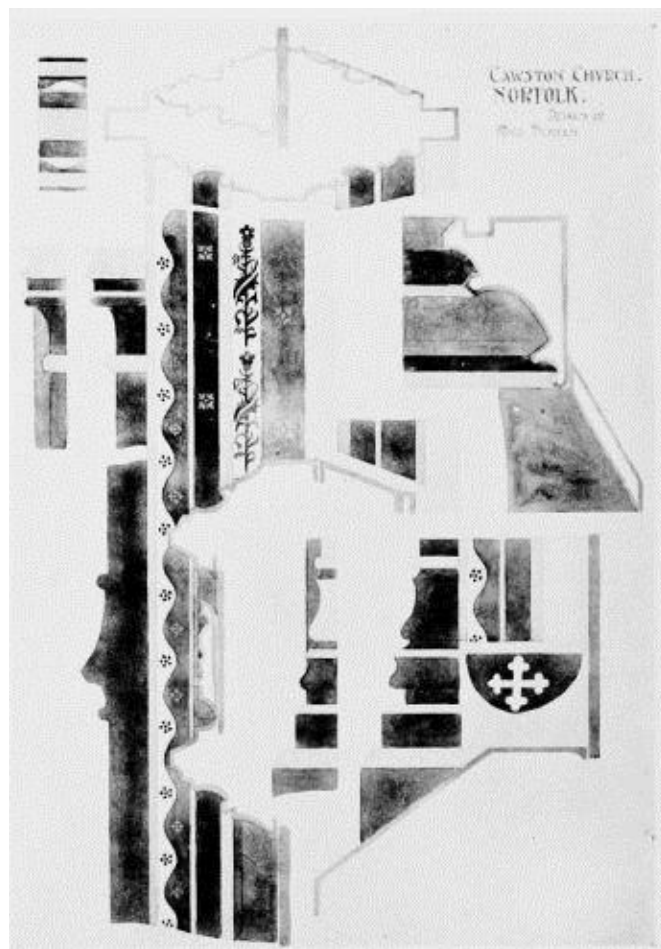
Молдинги, будь то деревянные или каменные, всегда были окрашены, как и опоры, капители и колонны; дубовые деревянные изделия неизменно окрашивались, так как дуб в те времена был дешевым и распространенным материалом, а естественная текстура дерева, очевидно, не ценилась особо.



Напротив стр. 122.]

[По рисунку У. Дэвидсона.

ТАБЛИЦА 29. — ДЕКОРИРОВАННЫЕ МОЛДИНГИ: ИЗ АЛТАРНОЙ ПЕРЕГОРОДКИ, ЦЕРКОВЬ МАРШАМ: АНГЛИЯ, XVI ВЕК.



Напротив стр. 123.]

[По рисунку У. Дэвидсона.]

ИЛЛЮСТРАЦИЯ 30. ДЕКОРИРОВАННЫЕ ЛЕПНЫЕ УКРАШЕНИЯ: ИЗ АЛТАРНОЙ ПЕРЕГОРОДКИ ЦЕРКВИ В КАУСТОНЕ: АНГЛИЯ, НАЧАЛО XVI ВЕКА.

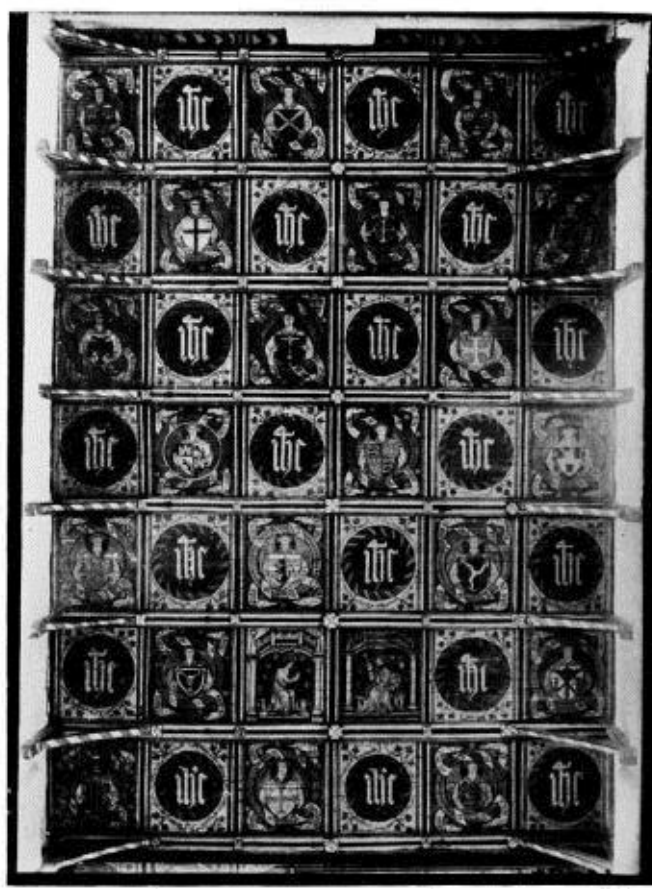
Конечно, ранние английские декораторы иногда допускали ошибки, чрезмерно увлекаясь применением цвета, когда, например, закрашивали некоторые из лучших образцов резьбы по камню, а также некоторые дорогостоящие материалы. В качестве примеров таких ошибок можно упомянуть, что черные мраморные колонны в хоре Рочестерского собора имели следы того, что когда-то были окрашены в красный цвет; красивый белый мраморный памятник архиепископу Уолтеру Грей в Йоркском соборе когда-то был окрашен в различные цвета, а гробница Святого Албана в соборе Святого Албана, хотя и выполнена из мрамора Пурбек, окрашена в синий и зеленый цвета, а узоры и переплеты позолочены.

Характер и мотивы декоративных узоров были интересными и разнообразными. Обычным способом отделки пространства между полосами и панелями, содержащими изобразительные украшения, была роспись простым узором каменной кладки, где по горизонтали и вертикали были нарисованы двойные линии красного или желтого цвета, образующие прямоугольные пространства, соответствующие стыкам стен, а в центре каждого прямоугольника обычно размещалась круглая форма в виде цветка. Для заполнения пространства между полосами и панелями часто использовались узоры в виде ромбов и клетчатых узоров. Ромбы иногда располагались редко, и тогда они выглядели как веточки, «посыпанные» или «разбросанные» через равные промежутки: такие ромбы назывались «открытыми», а когда ромбы были более

сложными и крупными и располагались ближе друг к другу, их называли «закрытыми». Последний вариант узора диагональных полос обычно копировал сложные дизайны, которые украшали богатые флорентийские и сицилийские шелка из тканого дамаста. Эти дамасские шелка использовались в качестве занавесей и для роскошных платьев, и их можно увидеть в таком виде на многих итальянских и фламандских картинах XIV, XV и XVI веков. Примеры открытых узоров или порошковых узоров можно увидеть на фоне панно на экранах Восточной Англии, а более сложные, закрытые узоры появляются на богато украшенных платьях фигур (пластины 4, [25-27](#), [28](#)).

В последней важной категории узоров узор часто состоит из таких деталей, как условные изображения животных, птиц, цветов, листьев, орнаментов и фруктов, таких как гранат и ананас, все они искусно скомпонованы в повторяющиеся узоры, которые являются более поздними вариантами узоров, встречающихся на старинных сицилийско-арабских шелках и византийских шелковых гобеленах (таблицы [25-27](#)), отсюда и восточный характер этой категории орнаментов.

Различные гербы, геральдические и другие символы, а также эмблемы иногда накладывались на центральные части стен и потолков, украшенных узорами, и раскрашивались в разные цвета или золотом. Девизы, тексты, написанные декоративными буквами на свитках, и монограммы, очень часто повторяющиеся, использовались в качестве декоративных мотивов, а также плоские изображения архитектурных форм, особенно готического узора. Свинцовые звезды с волнистыми лучами, покрытые позолотой, крепились к потолкам, окрашенным в синий цвет, создавая таким образом условное изображение небосвода.



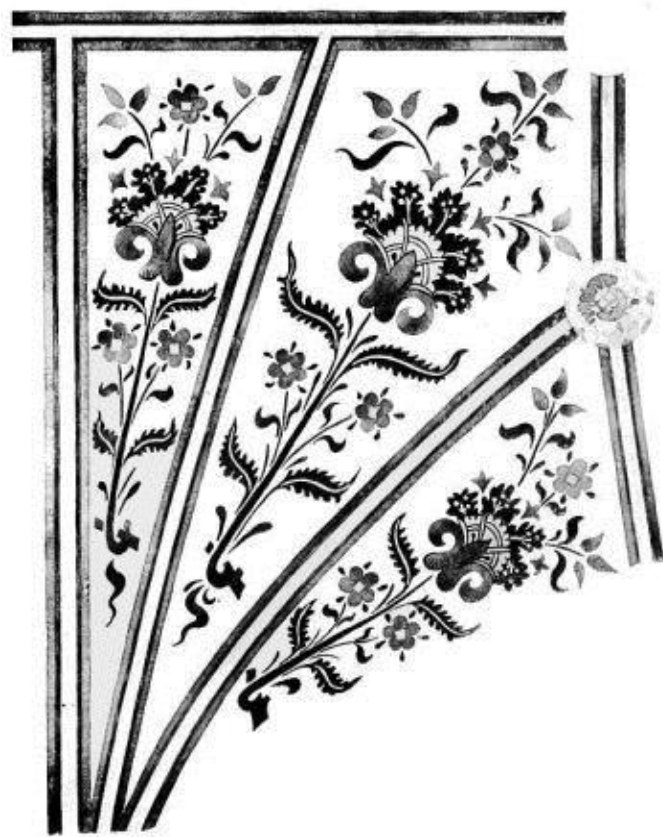
Напротив стр. 125.]

[С разрешения.]

Выступающие лепные украшения окон и дверей, а также арки и ребра сводчатых потолков старых церквей были окрашены в разные цвета, а филеты обычно были позолочены. Обычно раскрашивали только небольшой участок ребер и лепнины сводчатых и плоских потолков, расположенный в непосредственной близости от боссов, украшавших их пересечения, а также аналогичную часть перемычки или участка потолка вокруг боссов, но часто все ребра и потолочные панели были богато украшены цветами и сложными узорами из диагональных мотивов или арабесок. Каменные и резные деревянные розетки обычно были позолочены, а промежутки между резными листьями, масками или фигурами на них были окрашены в очень яркий цвет, обычно красный, чтобы выделить резьбу. Как правило, резные украшения были либо позолочены, либо окрашены в желтый цвет, чтобы изобразить золото.

В этот период активной деятельности по украшению церквей в Англии особое внимание уделялось росписи крыш с их стропилами и балками. Аббатство Св. Албана (иллюстрация [31](#)), Блитсбург в Саффолке, церковь Салл в Норфолке, собор Плимута, церковь Уффорд- , недалеко от Ипсвича, и многие другие имели богато расписанные крыши, хотя в целом крыши были простыми по цвету, и большинство из них имели красные, черные и серые украшения, нарисованные на белом или синем фоне. Однако иногда украшение потолка было более сложным, как мы уже видели, когда оно состояло из богатых завитков, перемежающихся с эмблемами, монограммами и различными узорами. Узоры из ажурных элементов, цветов и листьев украшали стропила, а круглые молдинги часто были украшены спиралевидными изгибами линий или узоров, похожими на ленты, обернутые вокруг стержня, такой вид украшения был известен как «барбер-полинг».

Большая часть узорного декора старых церквей имела вид трафаретной печати, что можно объяснить плоским характером рисунков. Однако роспись не была нанесена с помощью трафарета, а сначала наносилась на поверхности методом, известным как «пунширование», с помощью проколов, сделанных в оригинальном чертеже или рисунке, а затем узоры выполнялись кистью. О том, что использовался именно этот метод, свидетельствуют небольшие различия в рисунках расписных узоров, характерная свобода исполнения, которую может дать только кисть, а также отсутствие эффекта, который возникает из-за «связей» трафаретной пластины. В некоторых случаях часто повторяющиеся розетки и узоры из ромбов, возможно, были нанесены с помощью трафарета как простой и предварительный метод их размещения в правильном положении, но если это так, то впоследствии они были доработаны кистью вручную, поскольку они не имеют ничего общего с узорами, полученными с помощью трафаретной печати.



Напротив стр. 126.]

[По рисунку У. Дэвидсона.

ТАБЛИЦА 32. — ДЕКОР НА АЛТАРНОЙ ПЕРЕГОРОДКЕ, ЦЕРКОВЬ РАНВОРТ, НОРФОЛК: НАЧАЛО XVI ВЕКА.

Материалами и средствами, используемыми для росписи стен, потолков или деревянных изделий, были сухие краски, разведенные в воде и смешанные с пергаментом или яичным клеевым раствором. Последний, с добавлением или без добавления сока инжирного дерева, в основном использовался для росписи фигурных сюжетов и живописных работ, в то время как клеевой раствор, приготовленный из кусочков пергаментов путем их кипячения, или из обычного клея, использовался для окрашивания больших поверхностей. Таким образом, основным средством для работы была темпера или клей, хотя иногда, но редко, к краскам добавляли масло. Живописные и орнаментальные росписи на ширмах покрывали масляным лаком поверх темперной росписи, но во многих случаях такие росписи оставляли без лака. Большая часть, если не все, украшения на ширмах, амвонах и деревянных изделиях в целом в английских средневековых церквях, безусловно, были выполнены темперой с использованием яичного связующего, что было обычным методом росписи картин или панно на континенте в то время, и большая часть изобразительных украшений впоследствии покрывалась лаком, так что те, которые сохранились до наших дней, имеют вид масляных картин, что привело многих к их ошибочной классификации как таковых.

Сюжеты на экранах, амвонах и алтарных преградах обычно представляли собой изображения святых, апостолов, пророков, королей, королев, рыцарей, ангелов и т. д. Фигуры обычно размещались на чередующихся красном и зеленом фоне, причем последний был покрыт мелкими узорами белого, пурпурного или золотого цвета. В некоторых случаях, как, например, на экранах в Саутволде, был подготовлен рельефный фон из золотого гипса. Одежды фигур также были богато украшены сложными узорами, цвета которых были подчеркнуты золотом.

На экранах многих средневековых церквей в Девоне и Корнуолле до сих пор сохранились остатки декоративной росписи, но, как правило, работы на этих экранах не обладают такой

высокой художественной ценностью, как росписи Восточной Англии. В Девоне большинство экранов находятся в церквях между Тотнесом и Эксетером (). Лучшие примеры — экраны в Эштоне, Плимтри, Бакленд-ин-зе-Мур, Уэллкомбе и миниатюрные росписи в Хенноке на холме над долиной Тейн. Некоторые более поздние расписные ширмы в Девоне, в Саутпуле, Блэкавтоне и Чивелстоне, являются единственными, по словам отца Камма, из сорока в Девоншире, которые содержат арабесковые орнаменты, все остальные имеют расписные фигуры. Орнамент на них выполнен в стиле итальянского Возрождения с влиянием елизаветинской Англии. Цвет этих арабесков — белый на красном и зеленом фоне.

Мы довольно подробно рассмотрели тему средневекового цветного декора в Англии, но наше оправдание заключается в том, что этот период был одним из самых активных в истории декоративного искусства в этой стране (). Кроме того, можно сказать, что именно в это время церкви и другие здания были полностью окрашены, а не как в более современной традиции, когда, за редким исключением, церкви и светские здания украшаются несколькими изолированными фрагментами цвета, которые, будучи выполненными в разное время и разными мастерами, не могут иметь какой-либо однородности или единства, как подходящая цветовая отделка здания. Когда кому-то из нас посчастливится получить доверие или возможность полностью украсить интерьер здания, мы можем поступить хуже — мы не можем поступить лучше — чем взять на вооружение некоторые уроки из практики и методов, которые так успешно применяли и следовали ранние английские декораторы.

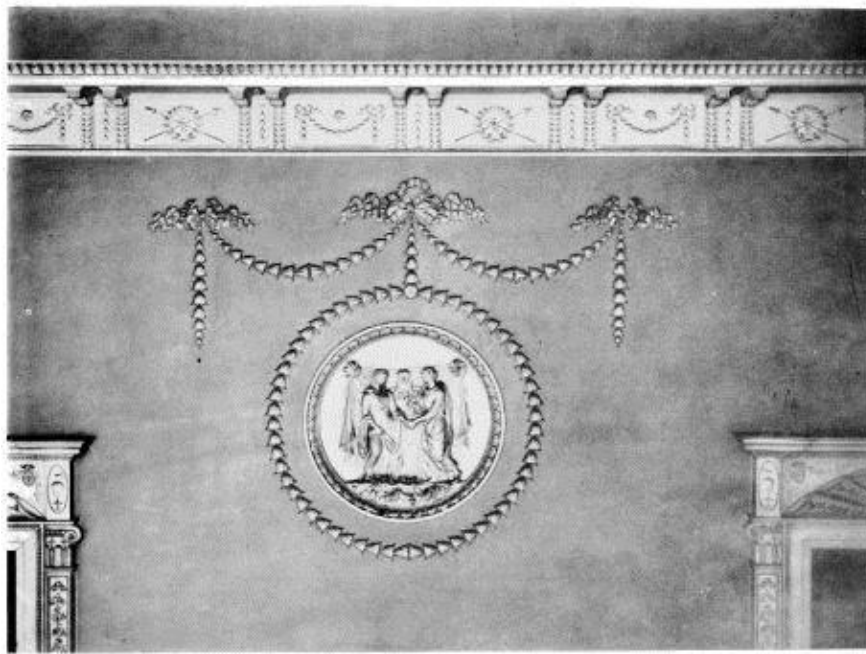
Хотя от этой старой цветной отделки сейчас осталось немного, это немногое позволяет нам по фрагментам воссоздать схему и цветовую гамму всего произведения, так же как анатом может воссоздать доисторическое существо по скелету или даже по его части.

В XVII и XVIII веках цветная отделка зданий в Англии практически не существовала, поскольку интерьеры, которые претендовали на какую-либо отделку, были выполнены или оставлены незавершенными в бело-золотой гамме. Иногда, однако, декоратору разрешалось использовать бледно-зеленые оттенки, «французского серого», очень бледно-голубых и еще более бледно-розовых оттенков, так что многие интерьеры в стиле Адама и георгианском стиле, хотя и славились своей тонкой орнаментацией из штукатурки, оставались либо белыми, как украшение свадебного торта, либо в бледных оттенках других видов сахарных кондитерских изделий, что было изящным, но робким типом цветового декора, который мы позаимствовали у Франции (иллюстрация [33](#)).

Во второй половине XVIII века, после открытия Помпеи в 1753 году с ее богато окрашенными стенами, цвет начал появляться на внутренних стенах и потолках некоторых английских зданий, как общественных, так и частных, но не в церквях, поскольку только к середине XIX века произошло частичное возрождение церковного декора, своего рода ренессанс работ XIV и XV веков, который был вызван главным образом Пугином, сэром Гилбертом Скоттом и другими неоготическими архитекторами. В это время в Англии многие церкви были украшены в богатых и ярких тонах, с использованием орнаментов, похожих на те, что использовали ранние английские декораторы. Можно упомянуть два очень тщательно раскрашенных и украшенных примера, а именно: часовню или крипту в Вестминстерском дворце парламента и католическую церковь в Чидле, Стаффордшир, по проектам Пугина. Цветовая отделка этих двух церквей является одним из редких примеров возрождения готической цветовой гаммы, когда интерьеры были отделаны в полных схемах ярких цветов.

За последние пятьдесят лет в Англии появилось много прекрасных примеров украшения залов фресками, а также важных живописных и орнаментальных схем украшения цветной штукатуркой, мозаикой и масляной живописью. Можно упомянуть фрески в здании парламента, в Южном Кенсингтоне, настенные картины в Королевской бирже, мозаики в соборе Святого Павла и в новом соборе в Вестминстере, а также множество цветных украшений в частных домах и общественных зданиях по всей стране, но на Британских островах развитие этого интересного и

увлекательного искусства серьезно затруднено равнодушием, предрассудками и упрямством даже многих людей, которые заявляют о своей любви к искусству.



Напротив стр. 130.]

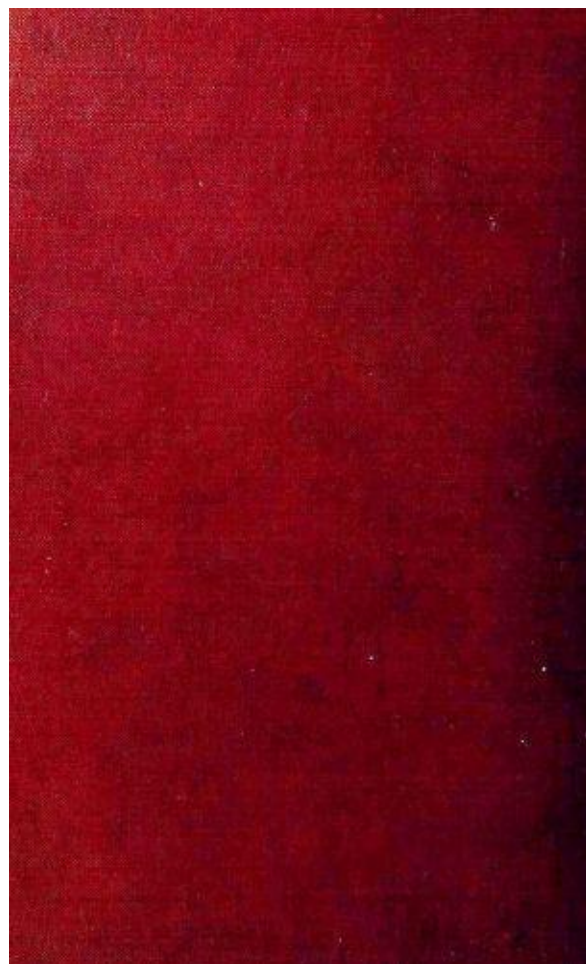
ИЛЛЮСТРАЦИЯ 33. — ФРАГМЕНТ ДЕКОРА КОМНАТЫ, SHEEN HOUSE, СУРРЕЙ: XVIII ВЕК.

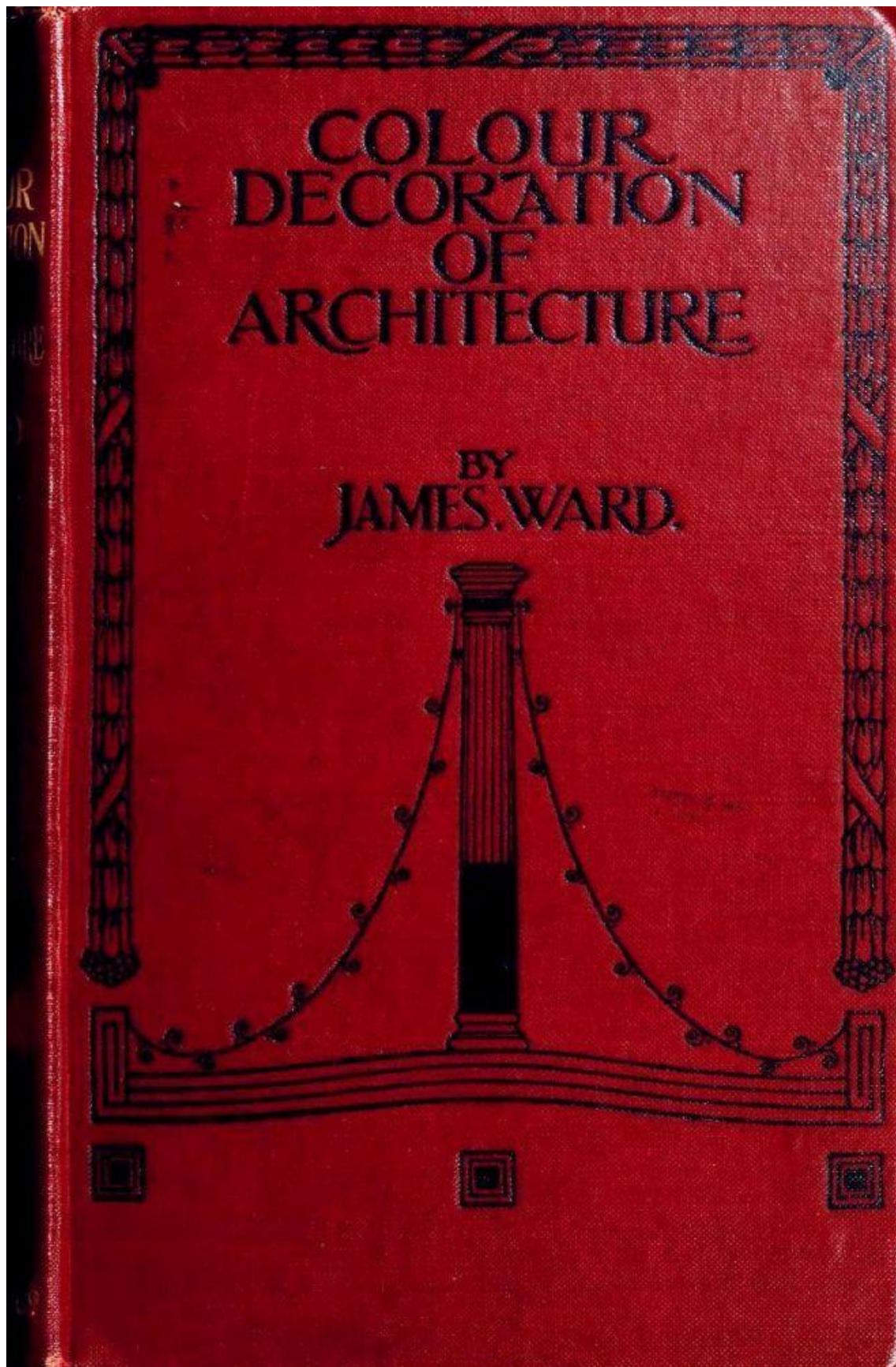


Напротив стр. 131.]

Как нация, мы значительно отстаем от французов, немцев и американцев в поощрении декоративного искусства. Правительства и муниципалитеты Германии и Франции тщательно и без скупости украшают свои гражданские и общественные здания, но в нашей стране такие работы, какими бы хорошими они ни были, заказываются частично и по частям, если вообще принимается решение о их выполнении.

Richard Clay & Sons, Ltd., Лондон и Бангей

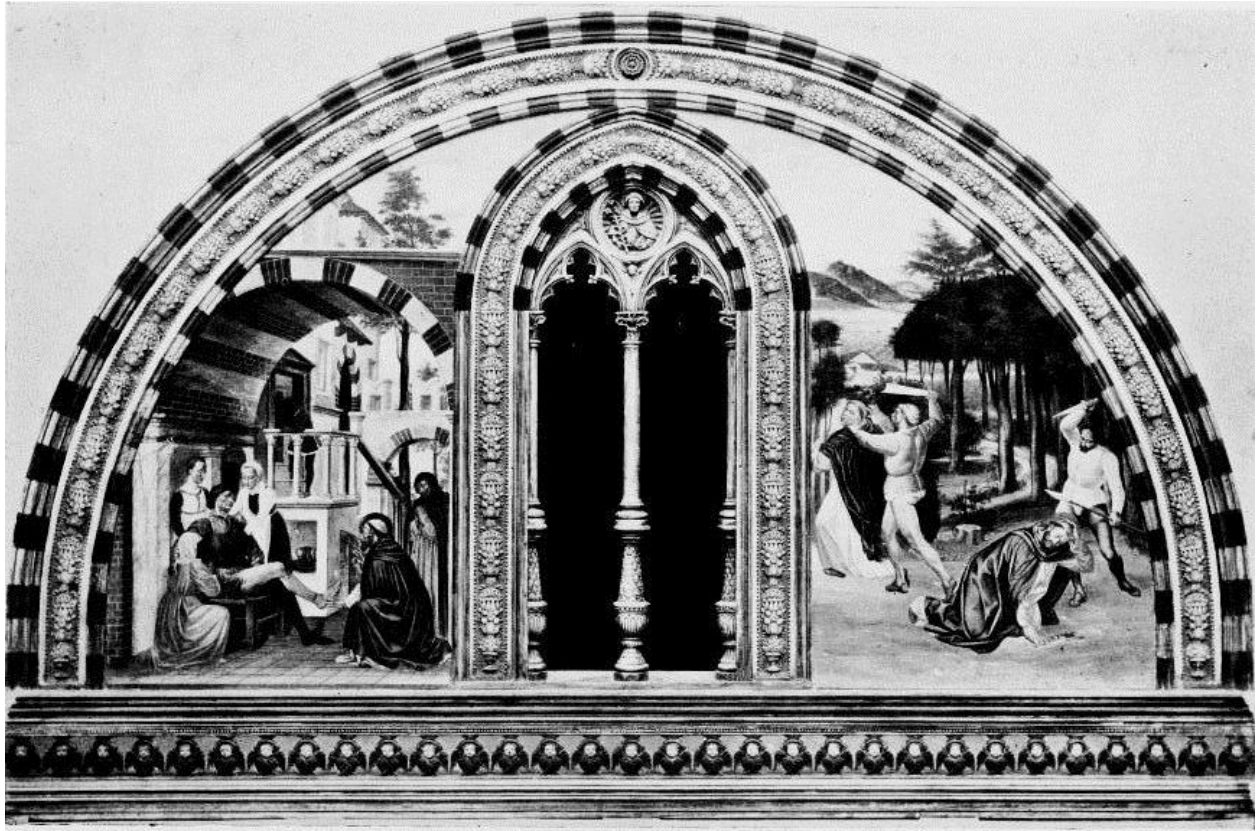




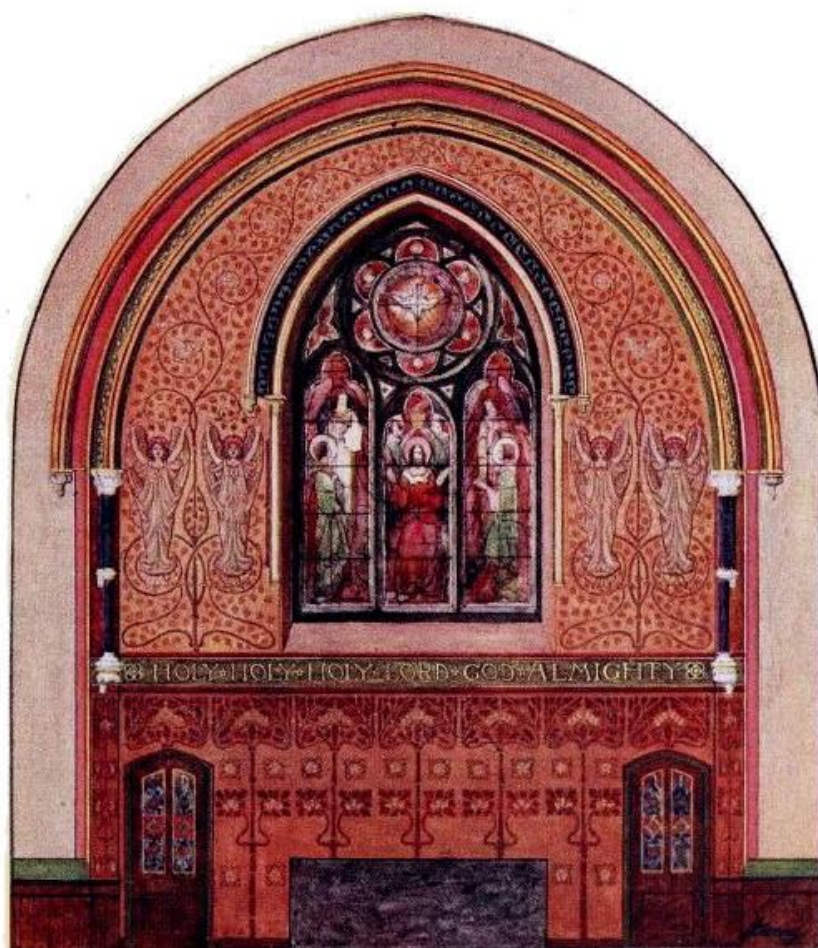
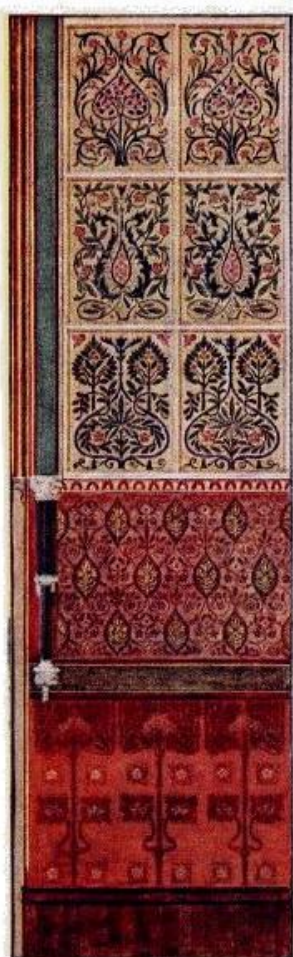
[back](#)



[back](#)



[back](#)



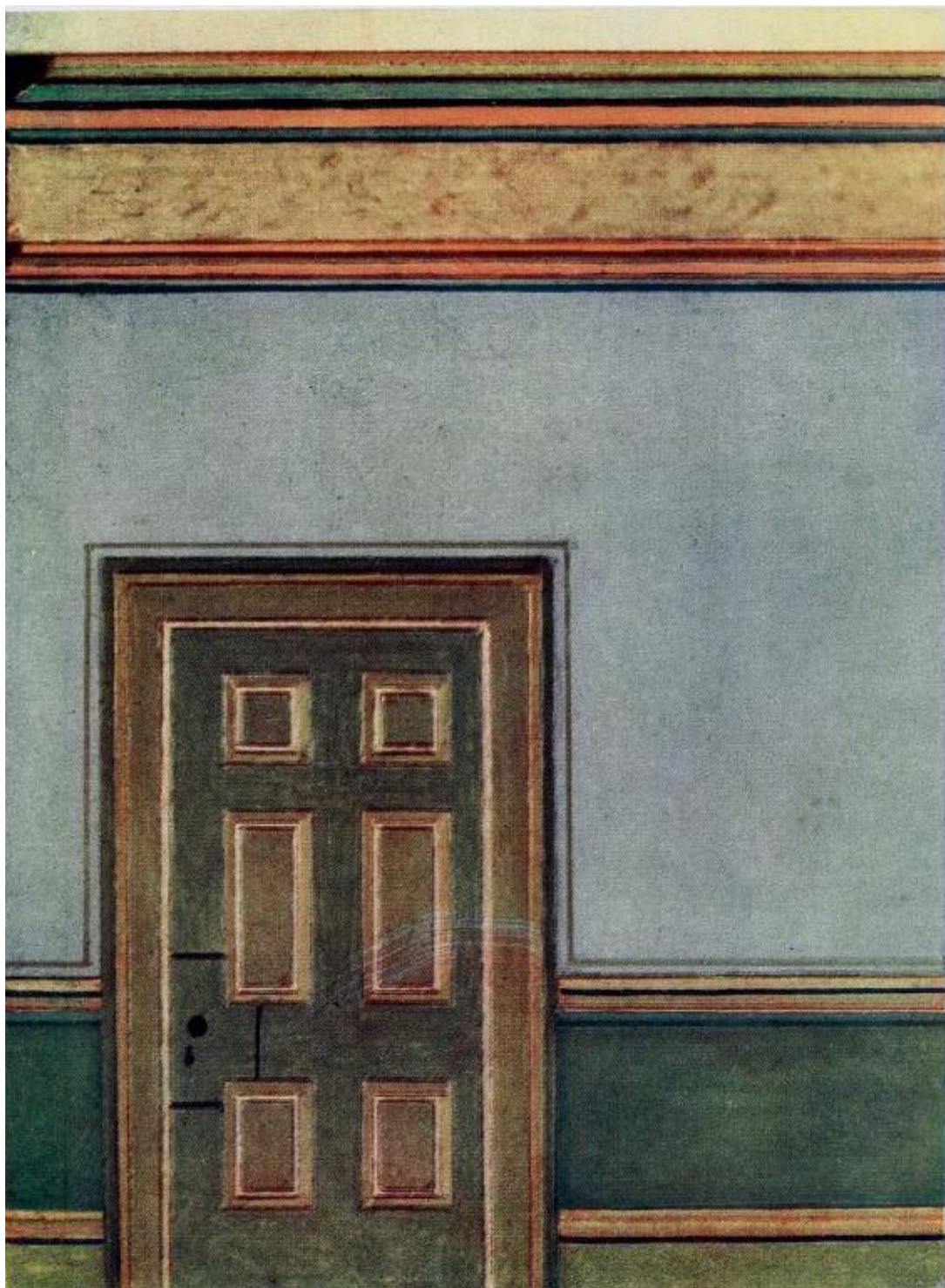
[back](#)



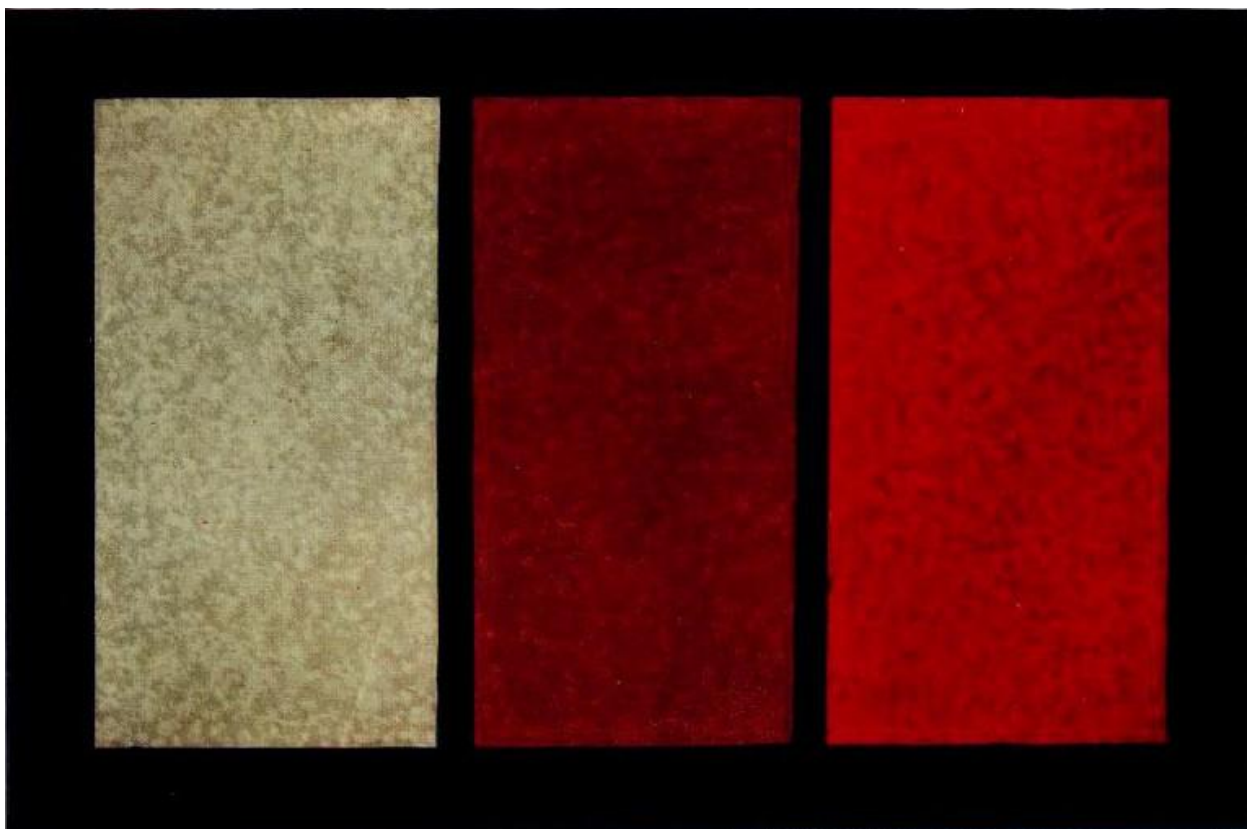
[back](#)



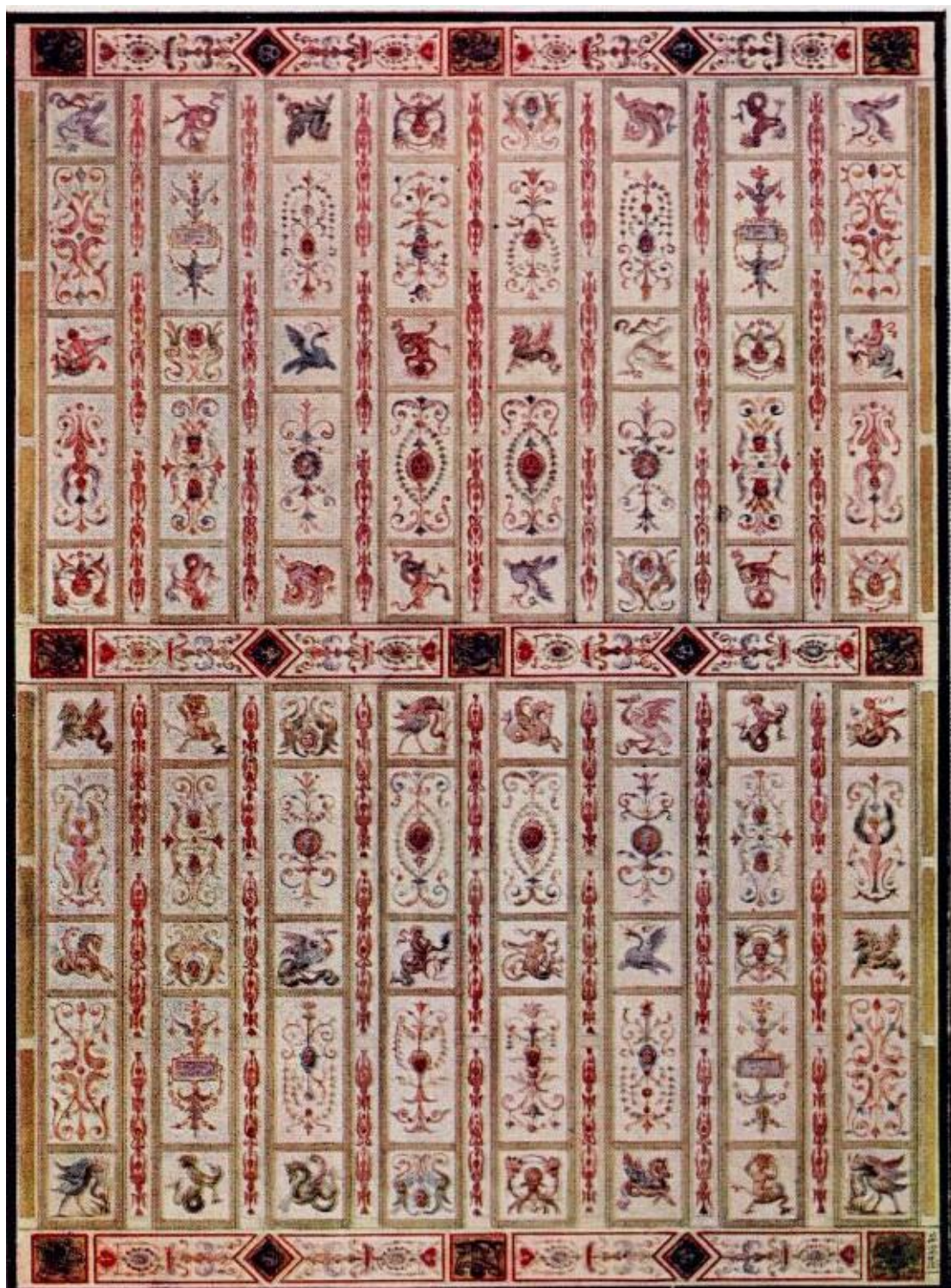
[back](#)



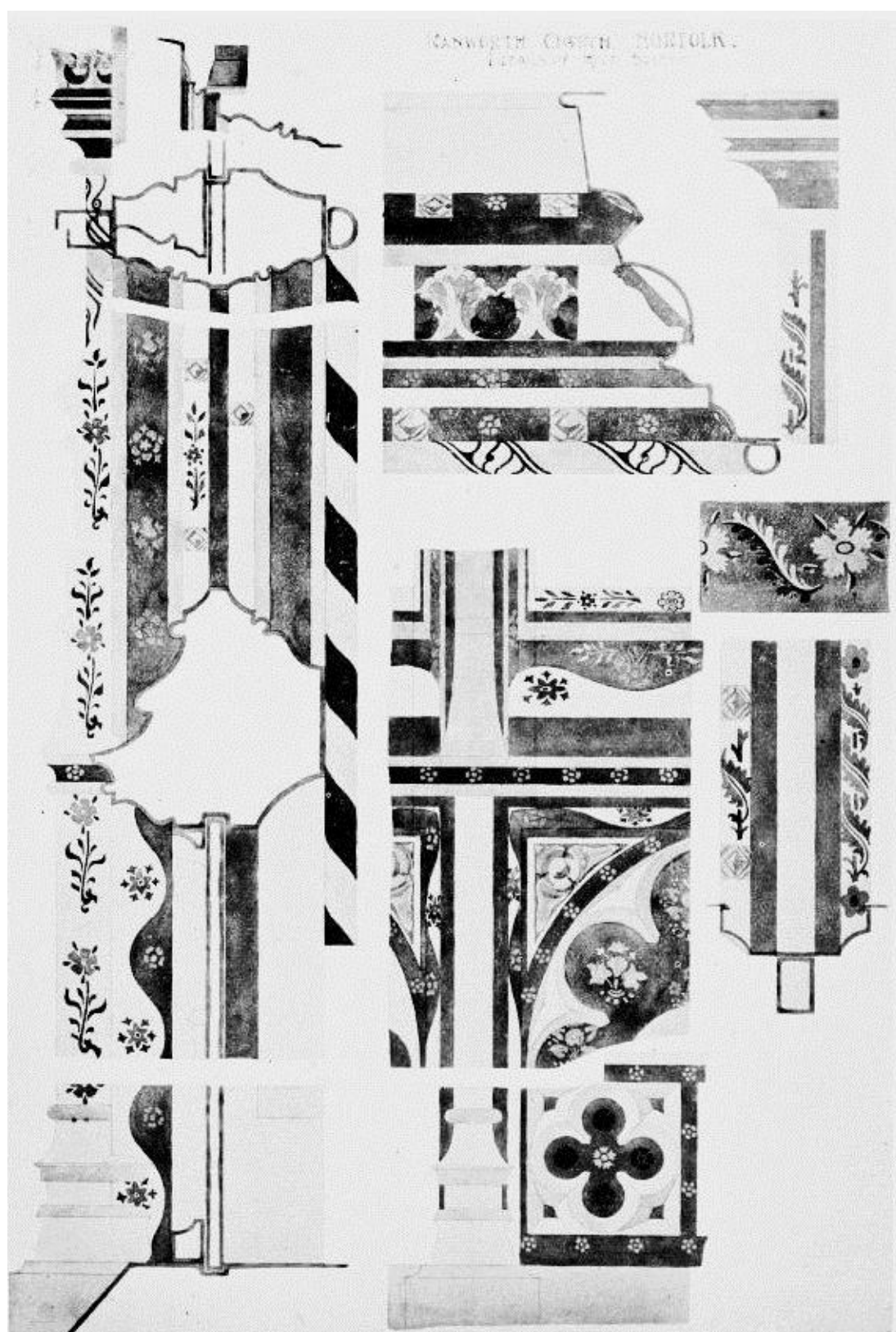
[back](#)



[back](#)



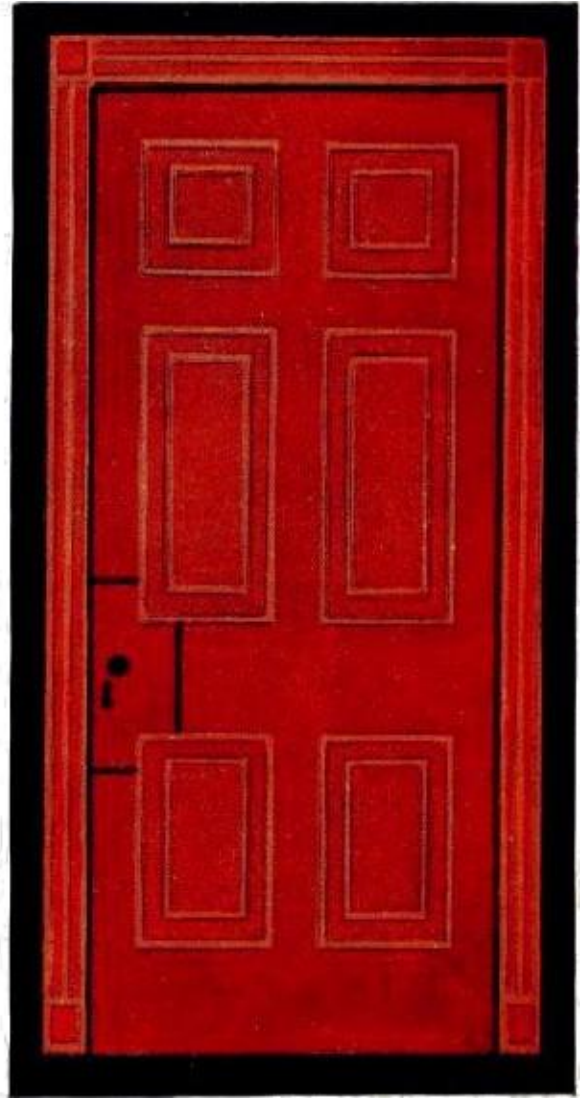
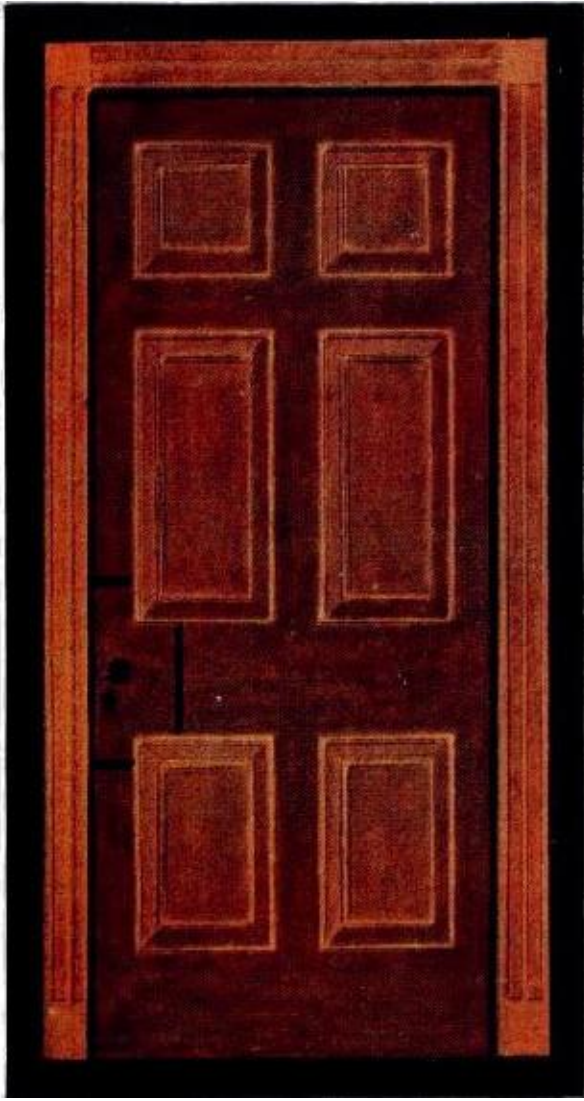
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

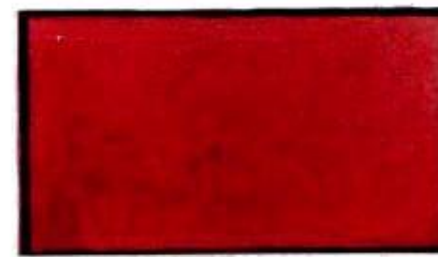


[back](#)

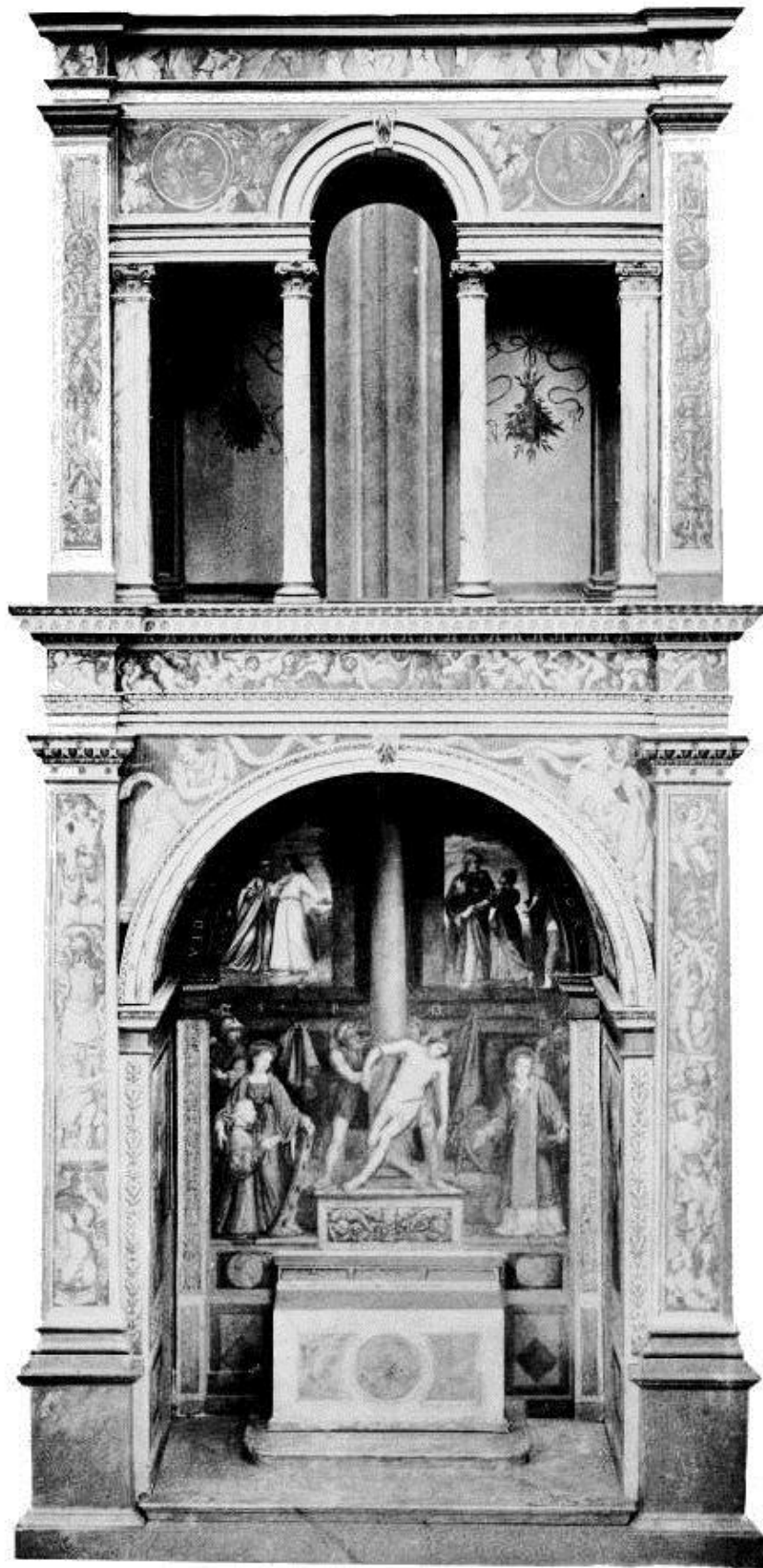
A



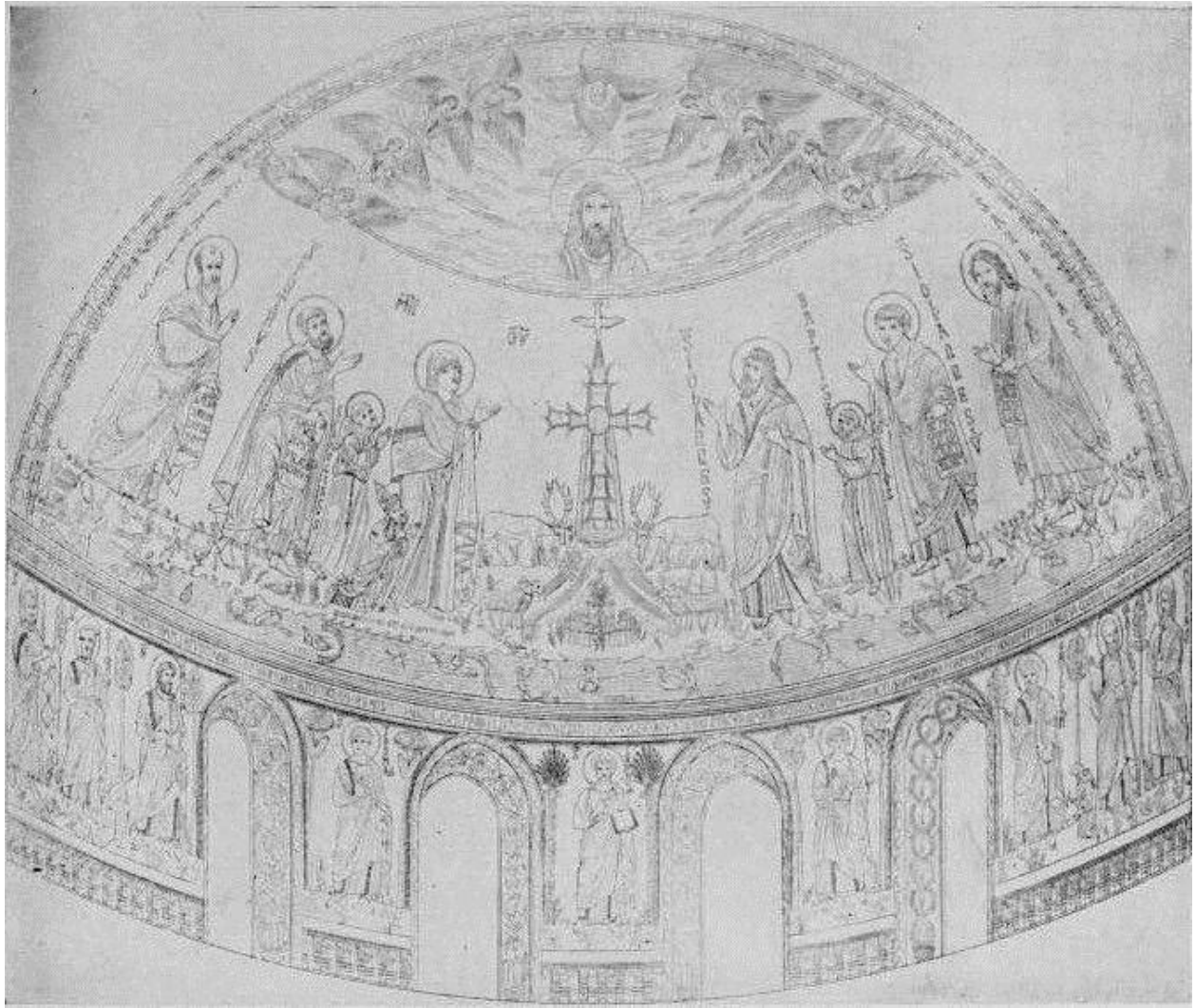
B



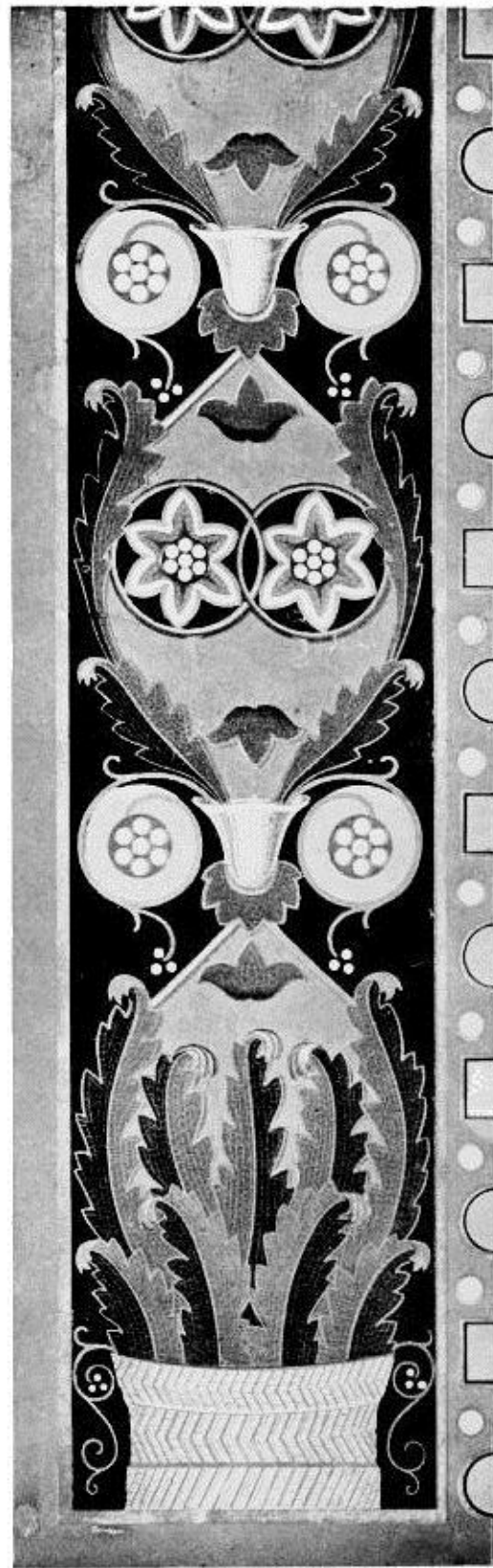
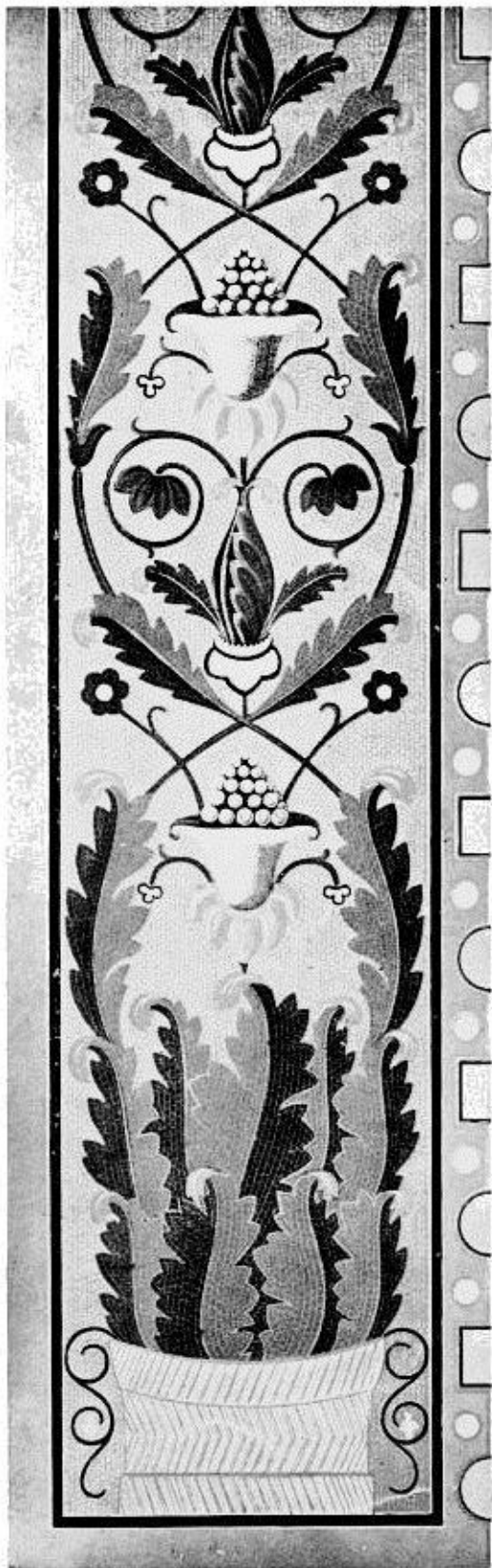
[back](#)



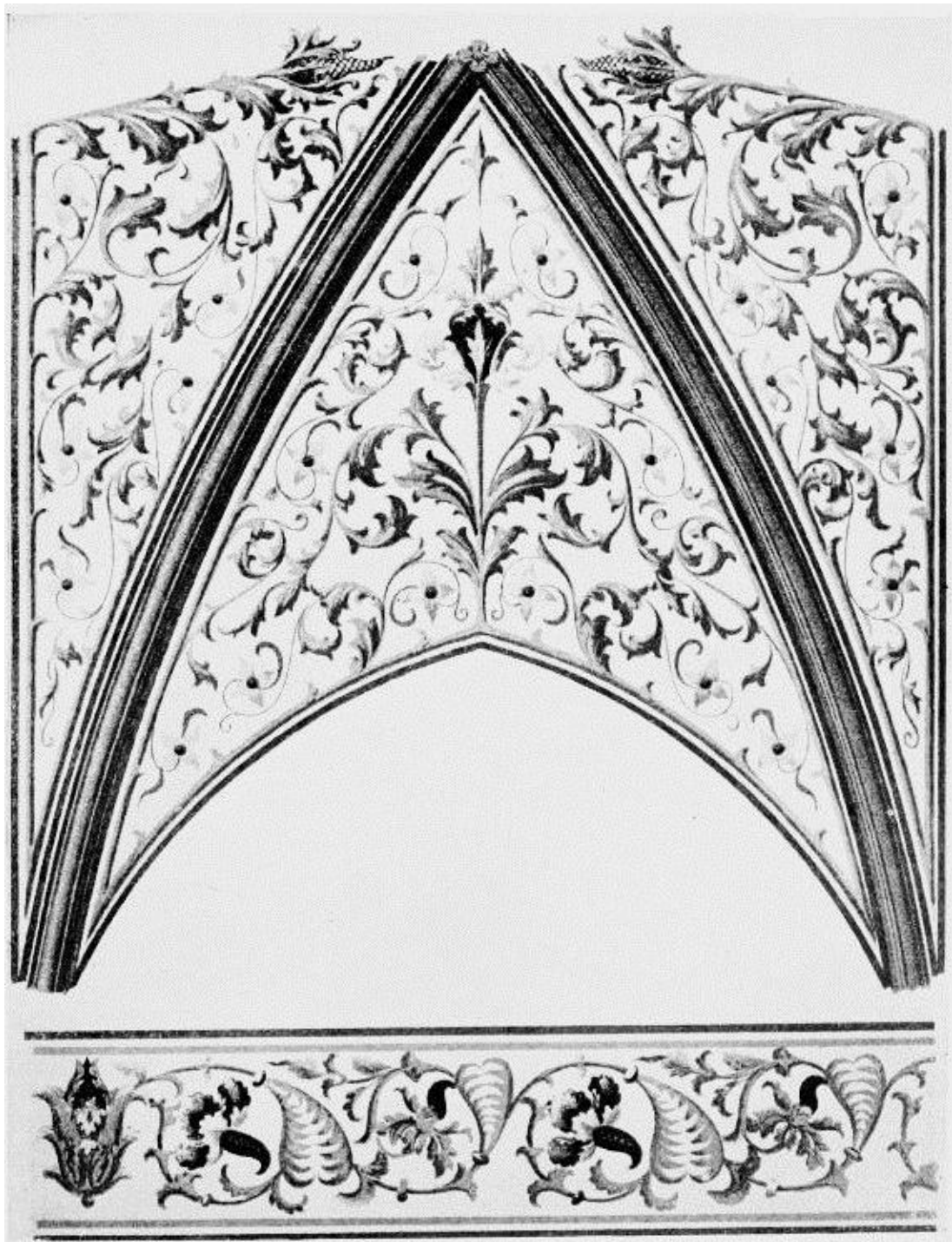
[back](#)



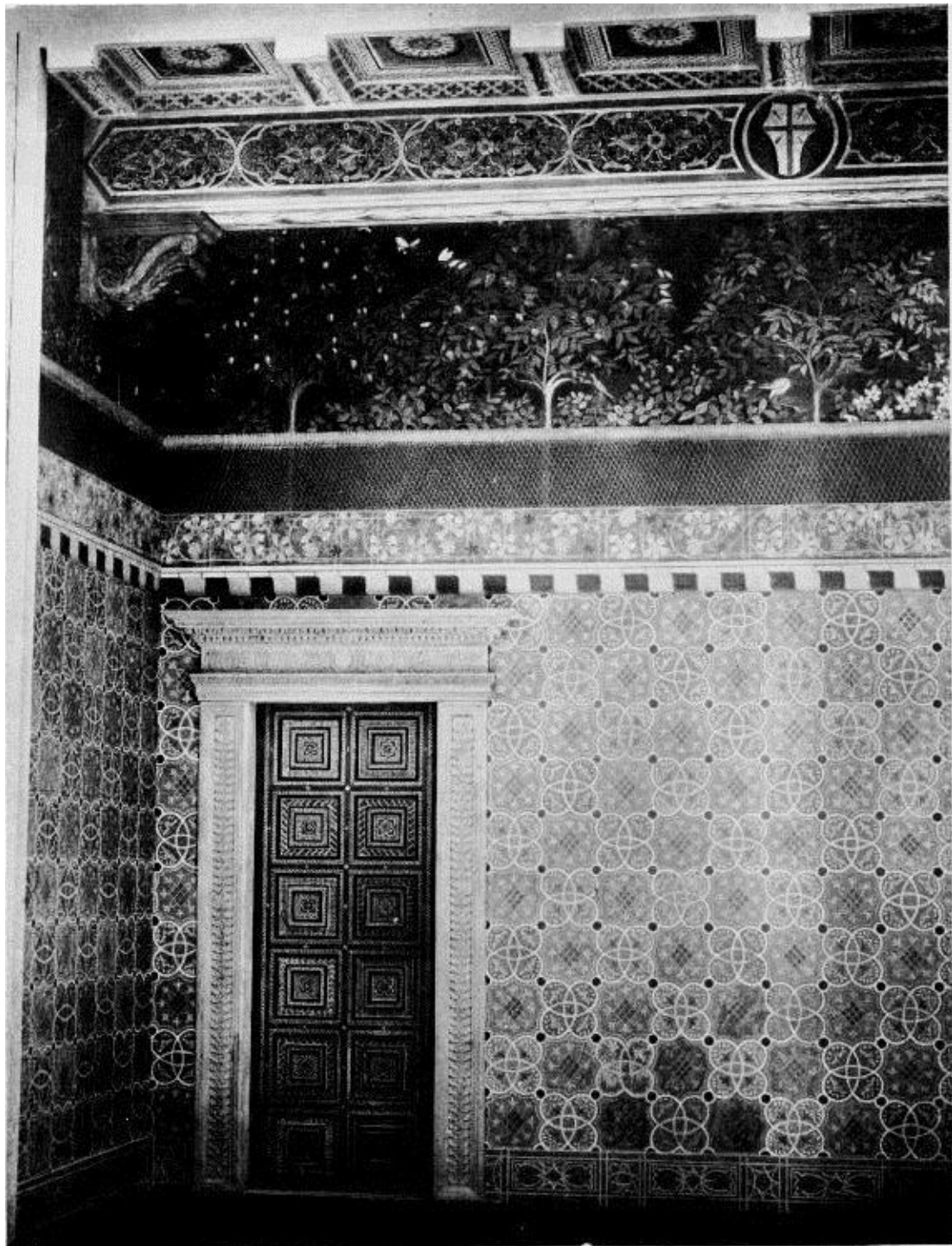
[back](#)



[back](#)



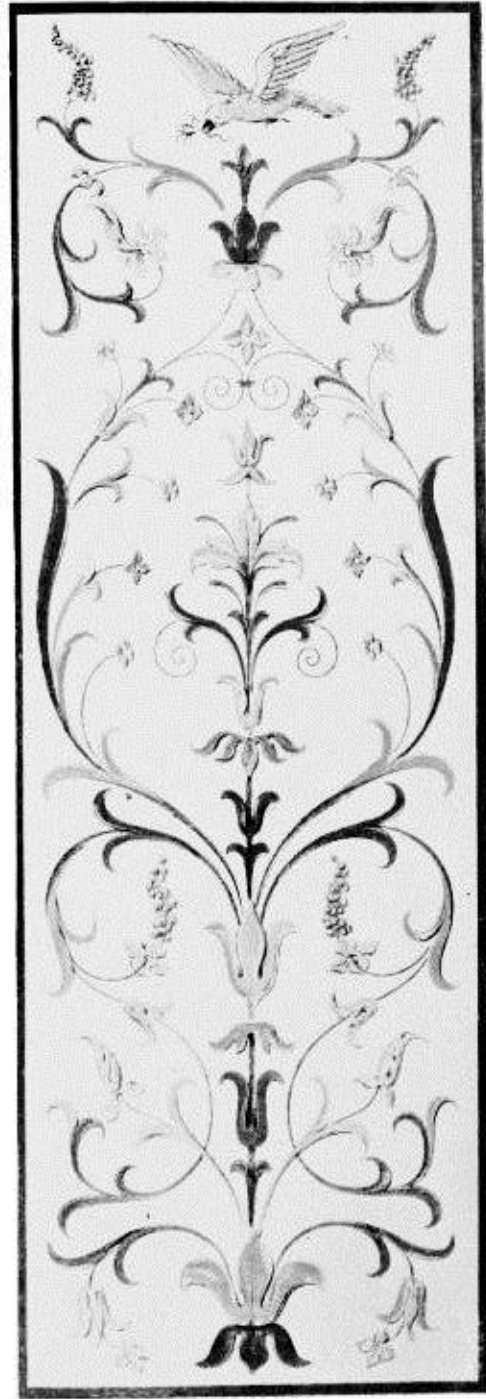
[back](#)



[back](#)



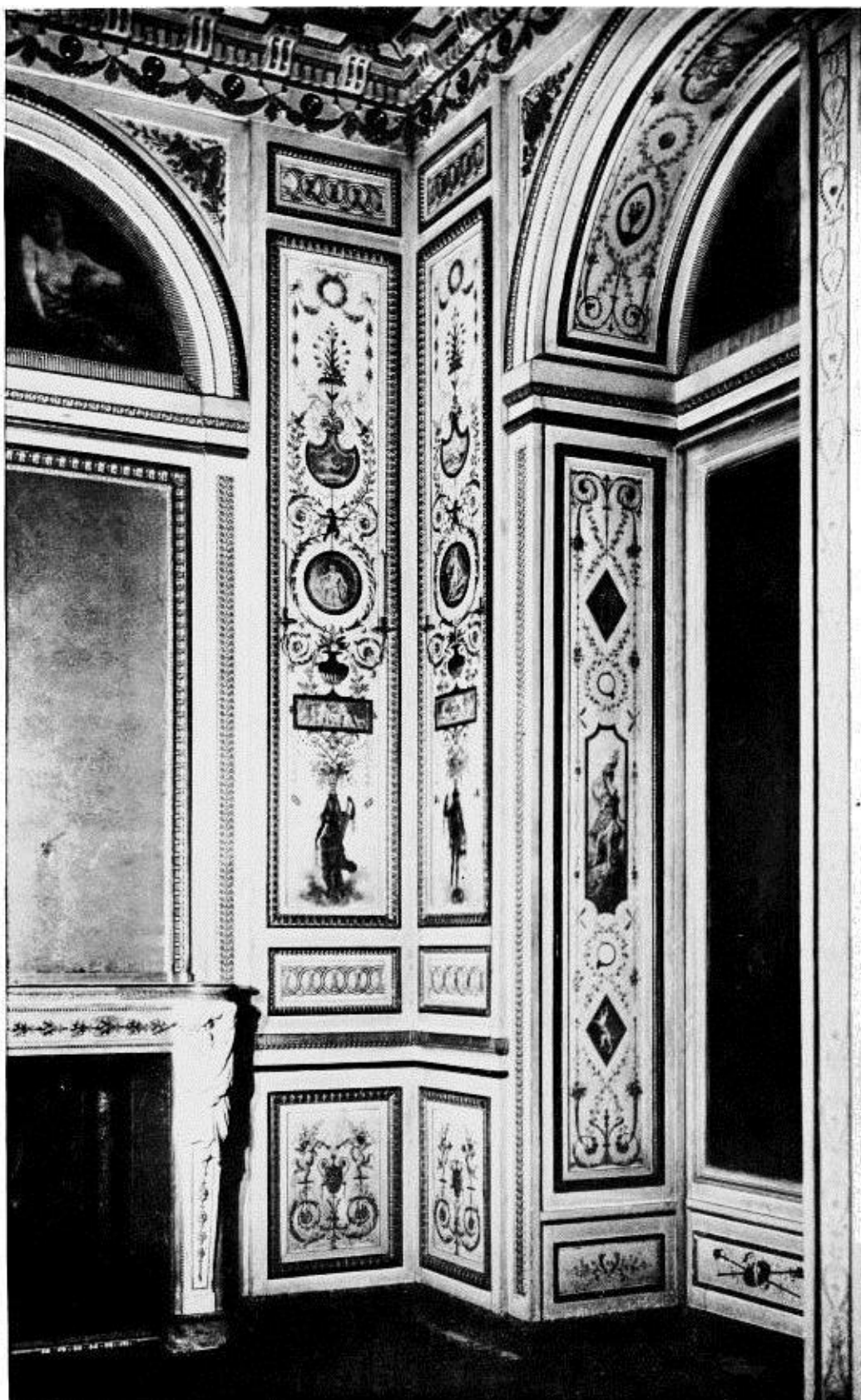
[back](#)



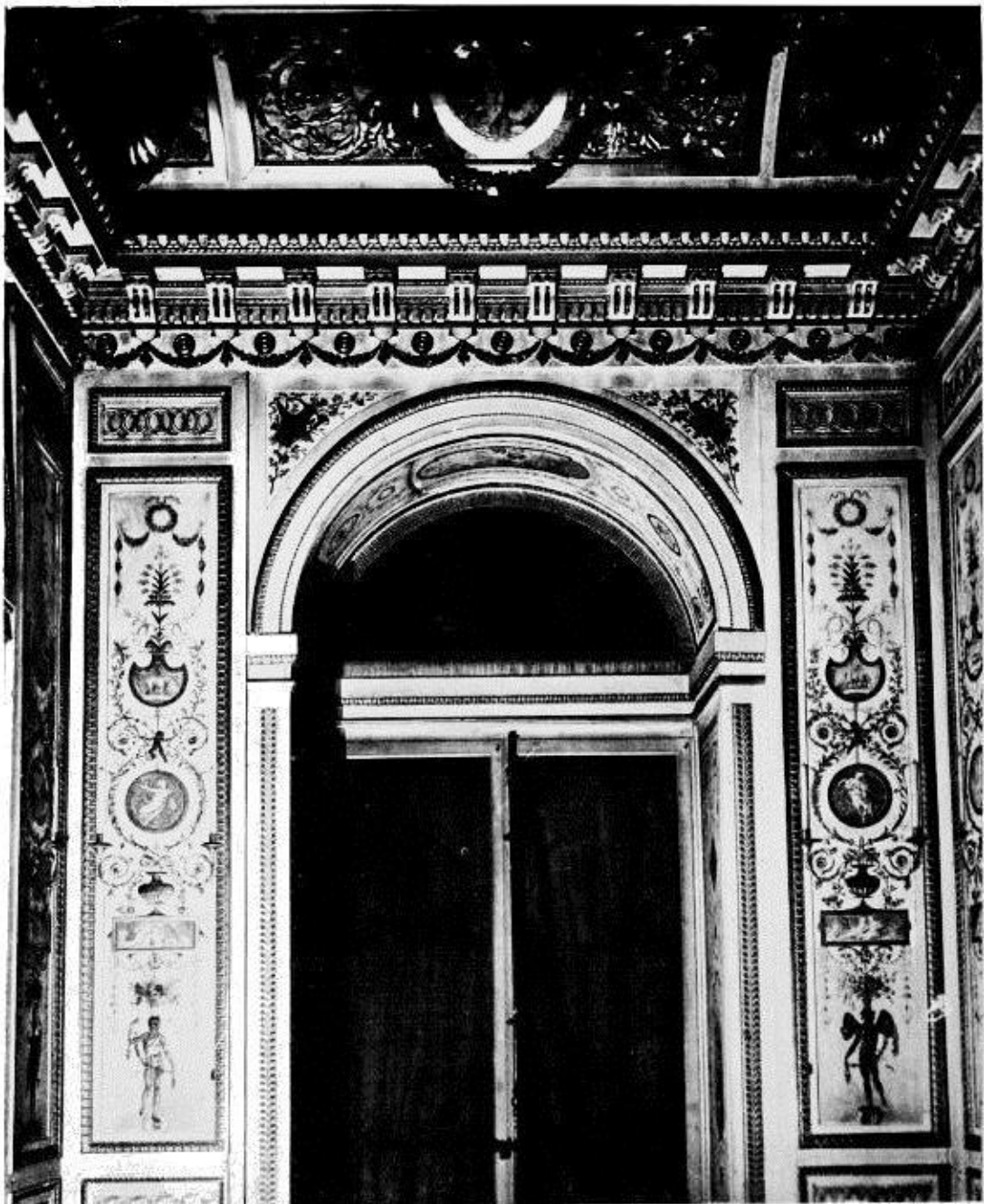
[back](#)



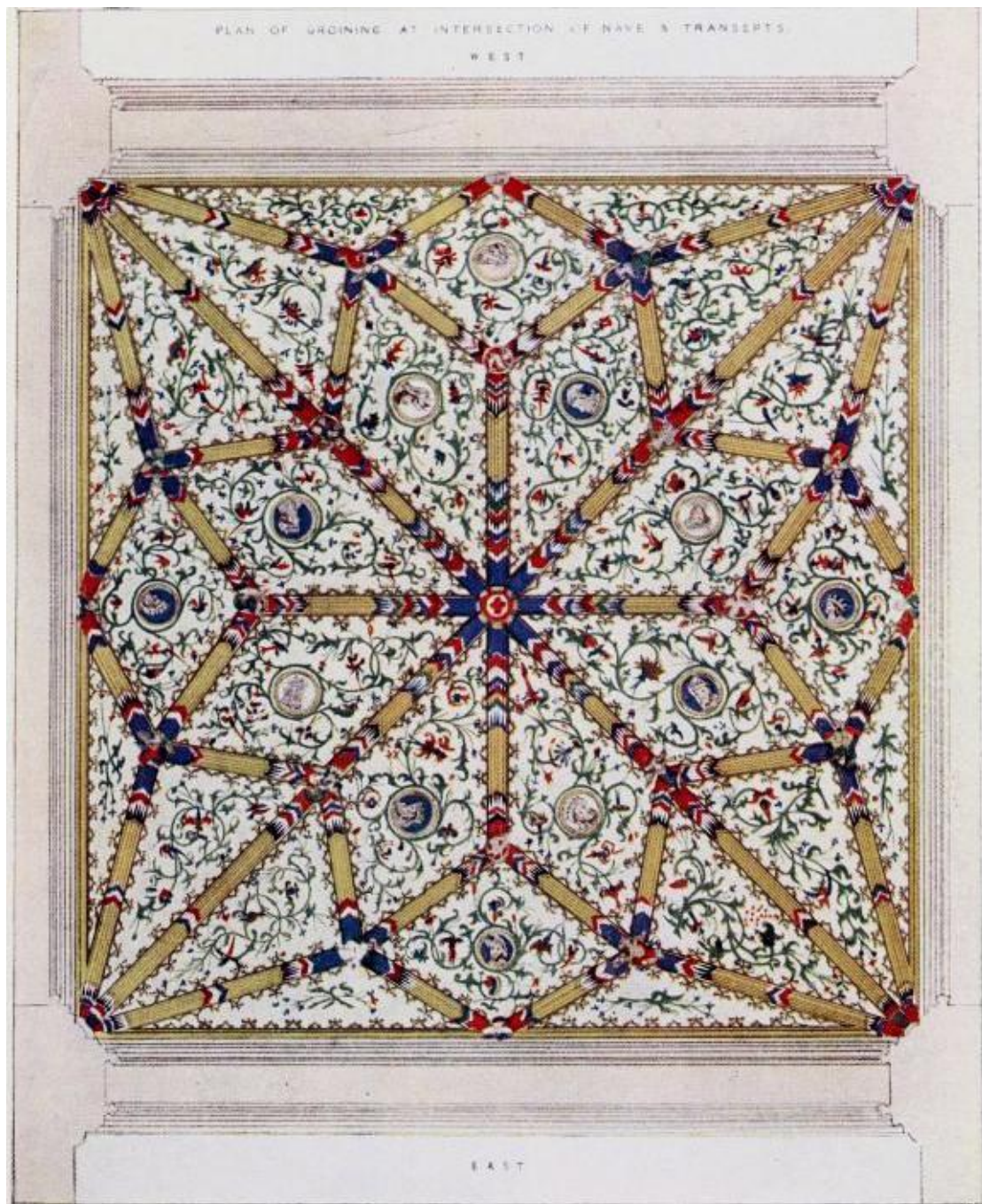
[back](#)



[back](#)



[back](#)



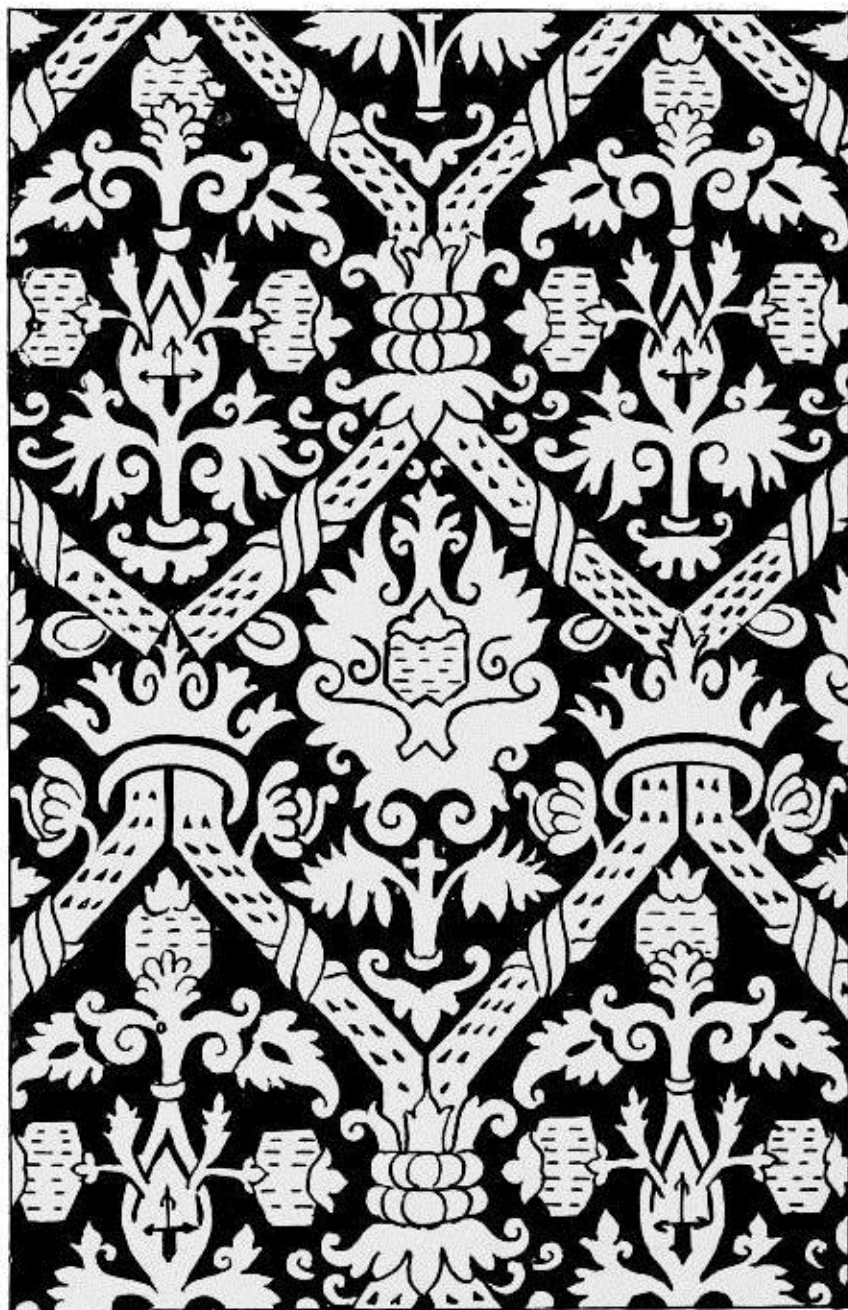
[back](#)



[back](#)



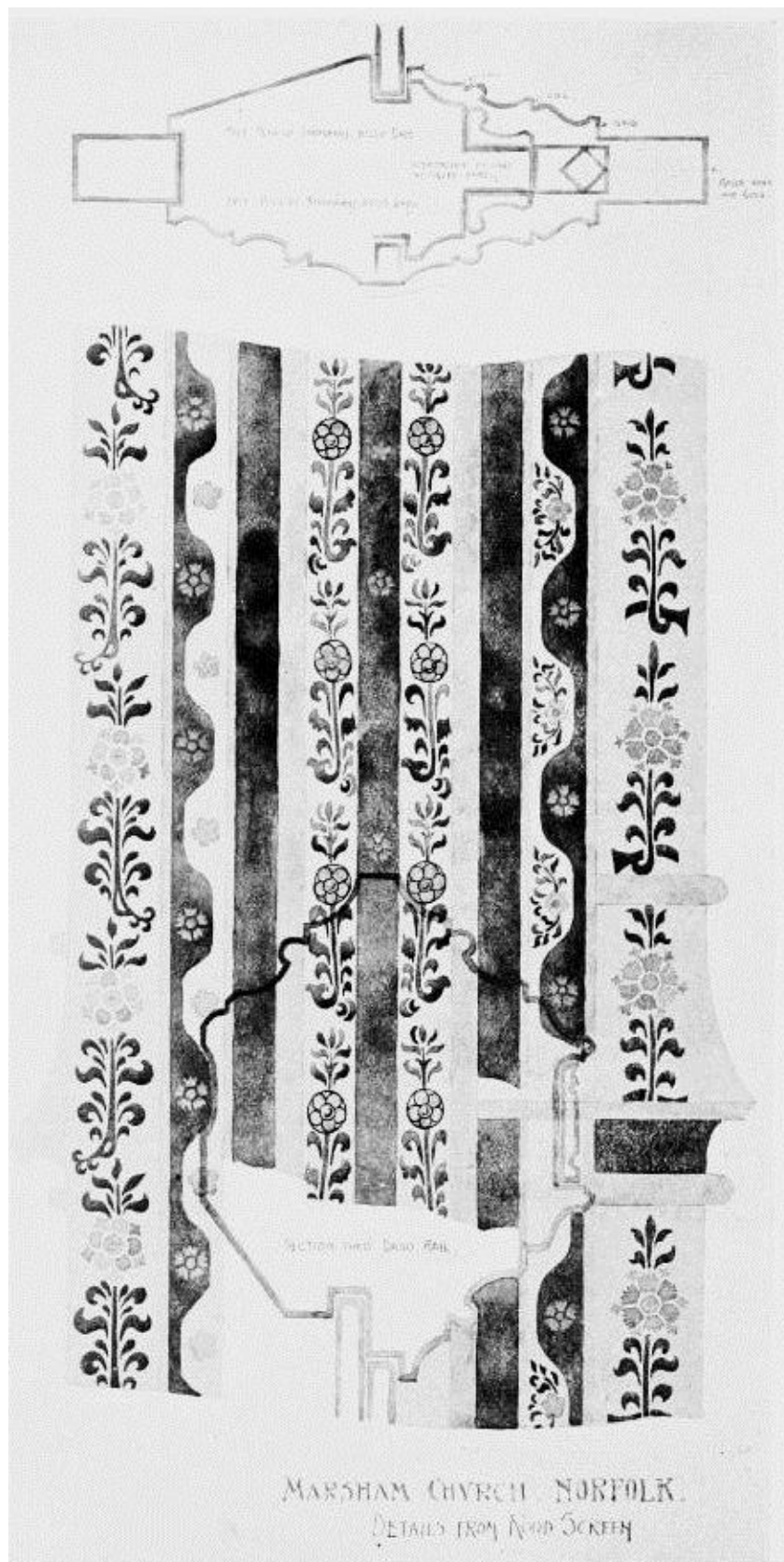
[back](#)



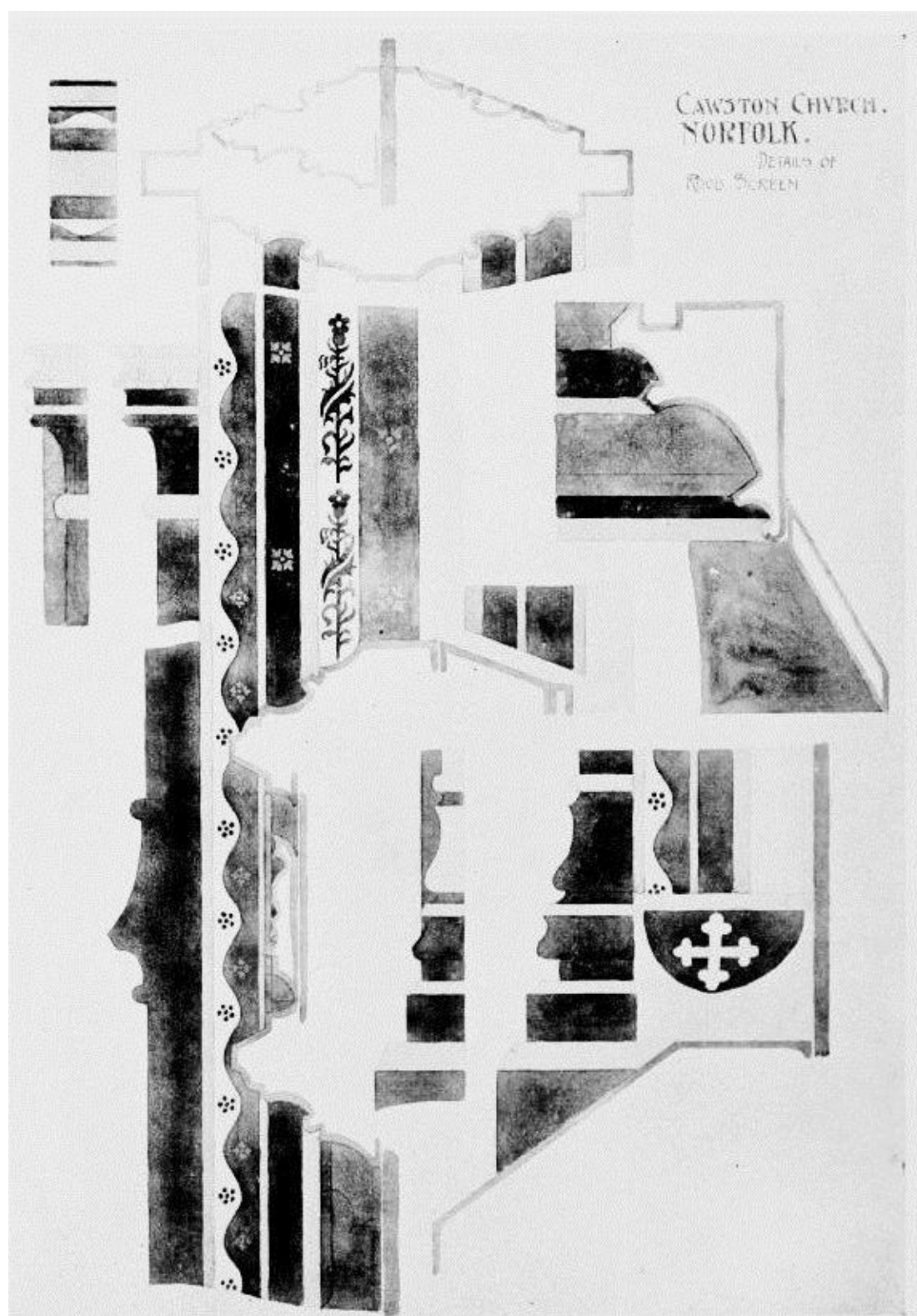
[back](#)



[back](#)

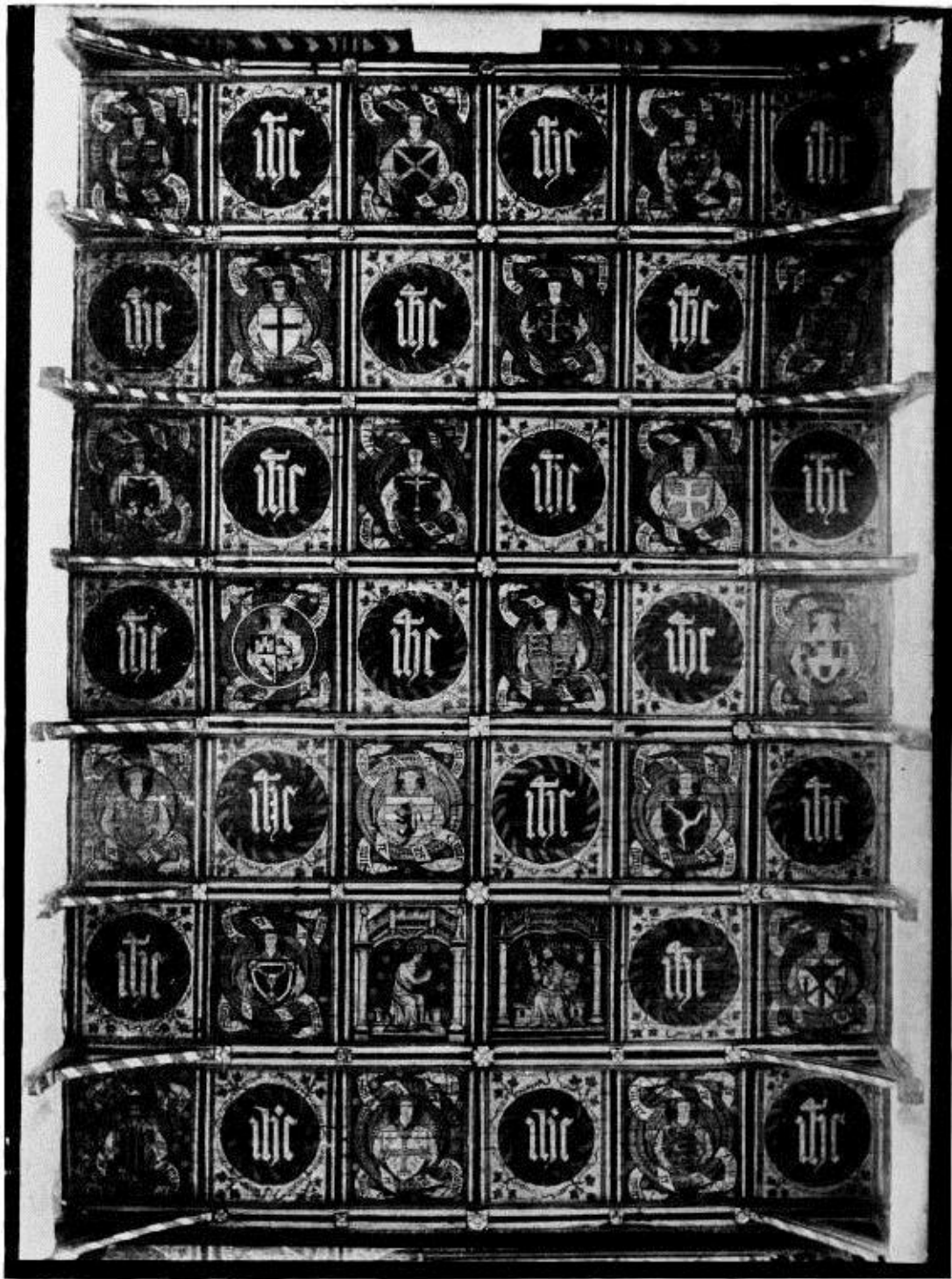


[back](#)

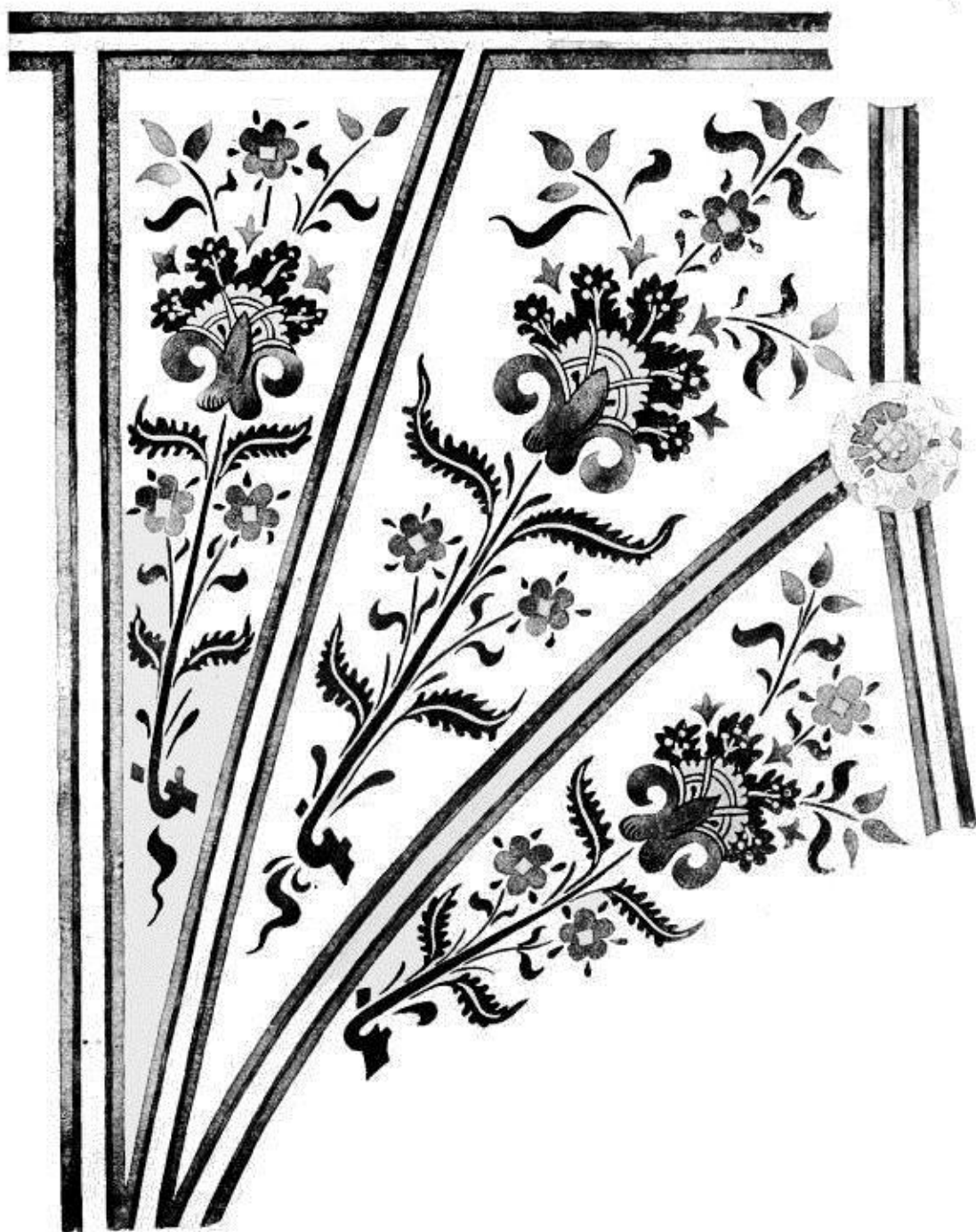


CAWSTON CHURCH.
NORFOLK.
DETAILS OF
WOOD SCREEN

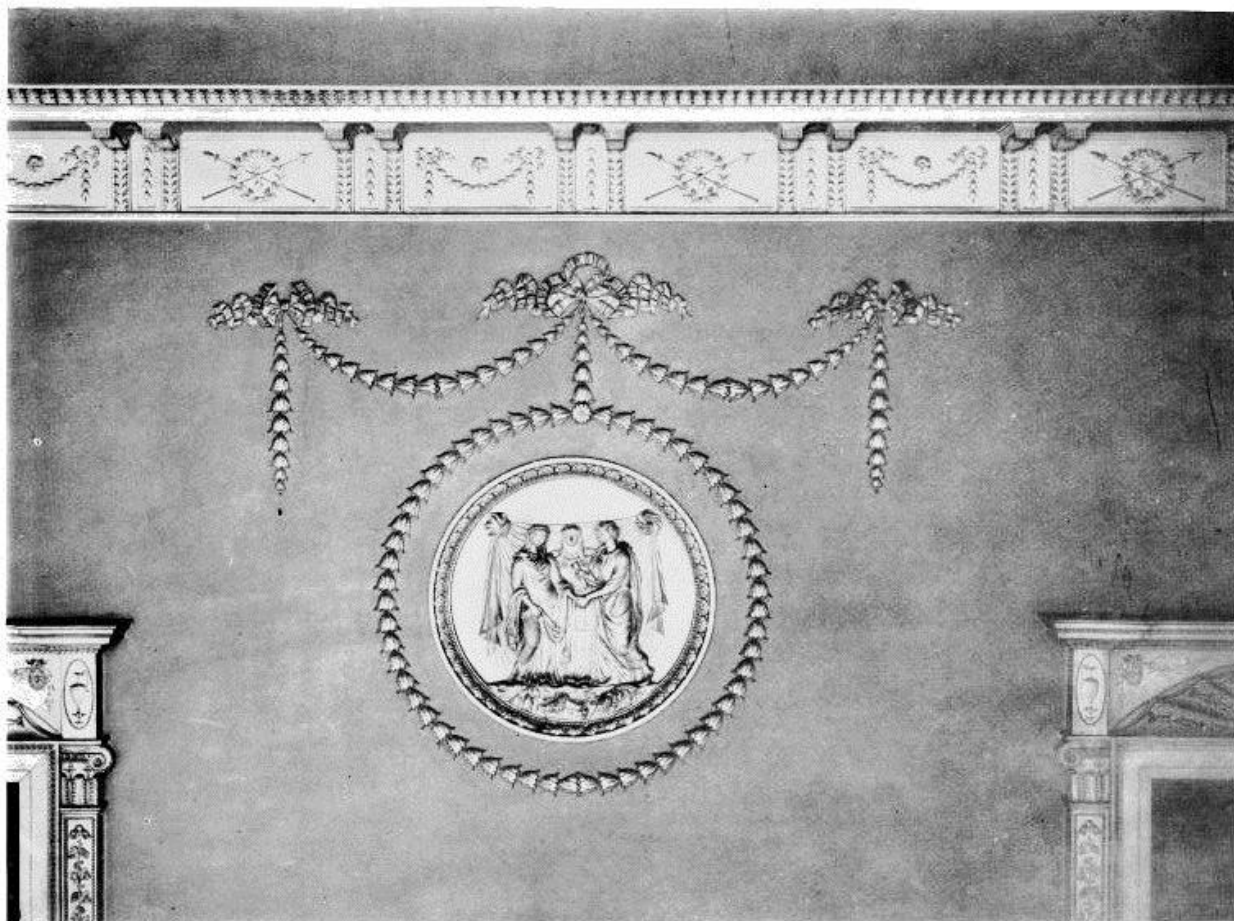
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)